

54489

54489



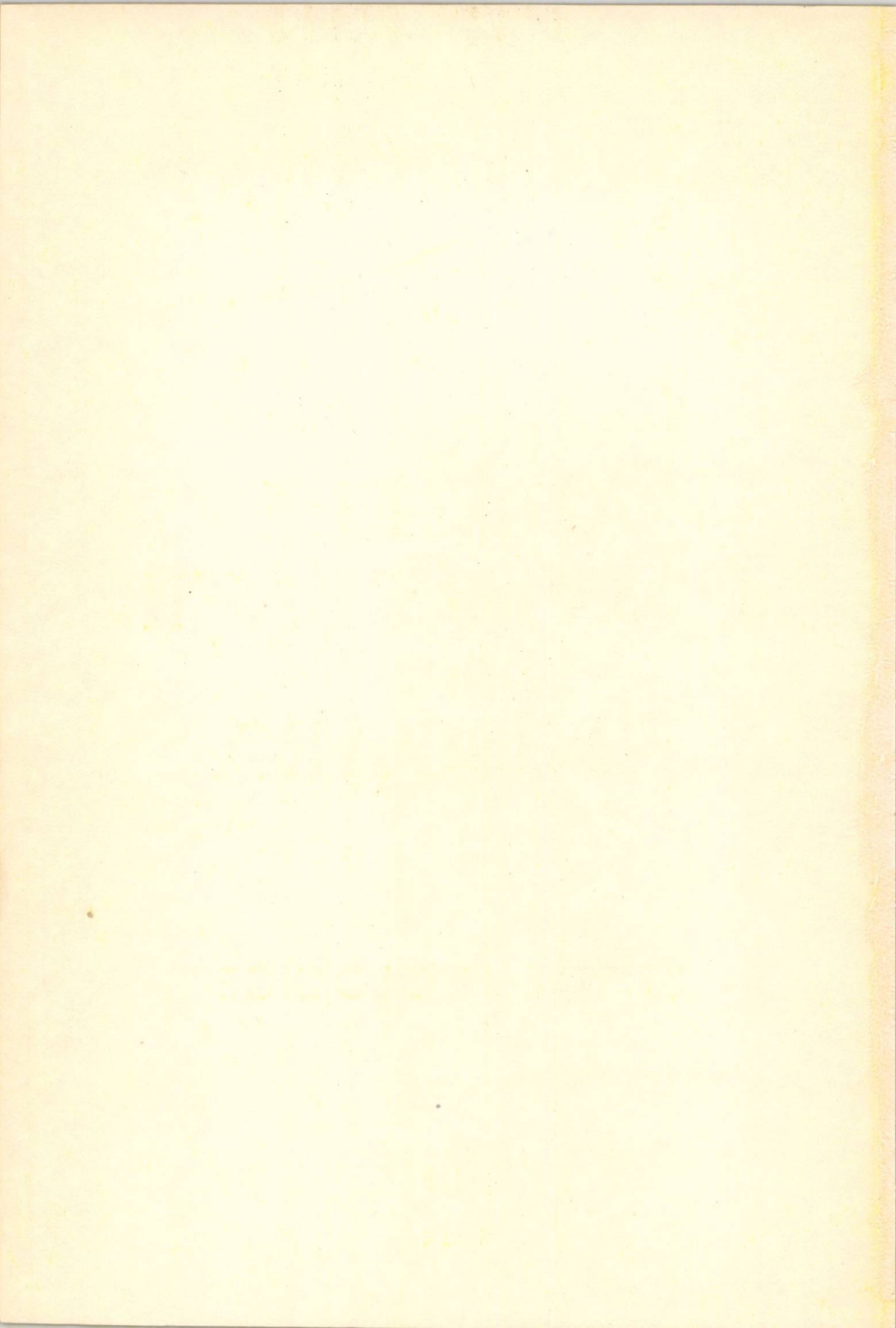
1984 DEC 2.7

# ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA

ȘTIINȚE FILOLOGICE

XXII

1984





ANALELE  
UNIVERSITĂȚII  
DIN  
TIMIȘOARA

ȘTIINȚE FILOLOGICE

XXII

1984

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA  
ȘTIINȚE FILOLOGICE

COMITETUL DE REDACȚIE

*Redactor responsabil:*

Prof. dr. ȘTEFAN MUNTEANU

*Redactori responsabili adjuncți:*

Prof. dr. IGNAT BOCIORT, Prof. dr. VASILE ȘERBAN,  
Prof. dr. EUGEN TODORAN

*Mem bri:*

Prof. dr. IVAN EVSEEV, Conf. dr. MARGARETA GYURCSIK,  
Prof. dr. ALFRED HEINRICH, Conf. dr. YVONNE LUCUȚA,  
Conf. dr. ION MUȚIU, Conf. dr. CORNELIU NISTOR, Conf.  
dr. MARIANA POPA, Lector dr. MARCEL POP - CORNIȘ, Prof.  
dr. GH. I. TOHĂNEANU, Prof. dr. VIRGIL VINTILESCU

*Secretari științifici de redacție:*

Conf. dr. D. CRAȘOVEANU, Lect. dr. JIVA MILIN

*Secretar de redacție:*

Filolog pr. VICTORIA STROESCU

★

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb precum și orice  
correspondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție a  
revistei *Analele Universității din Timișoara*.

Adresa Redacției:

UNIVERSITATEA DIN TIMIȘOARA

Facultatea de filologie

Bul. Vasile Pârvan nr. 4

1900 TIMIȘOARA

R. S. ROMANIA



# ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA

## SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE

XXII, 1984

### S U M A R

|                                                                                                             |   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| 40 de ani de la Eliberarea Patriei. Realizări și perspective ale cercetării filologice timișorene . . . . . | 1 |
| EUGENIA ARJOCA IEREMIA, Profesorul Eugen Tănase . . . . .                                                   | 5 |

### TEORIE ȘI ISTORIE LITERARĂ

|                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| VIRGIL VINTILESCU, Critica "formelor fără fond" în publicistica lui Ioan Slavici . . . . .  | 7  |
| ALFRED HEINRICH, Structuri compoziționale în proza lui Andrei Belii . . . . .               | 17 |
| MARGARETA GYURCSIK, Théâtralité et poéticité. Observations sur le drame médiéval . . . . .  | 27 |
| TUDOR BEȘUAN, Ipostaze ale morfologiei personajului în romanul american postbelic . . . . . | 35 |
| MAGDALENA WANDZIOCH, Le roman épistolaire en Pologne . . . . .                              | 47 |

### LINGVISTICĂ

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| RODICA SUFLETEL, Interferențe toponimice (Banat-Oltenia) . . . . .                     | 57 |
| ADELA-MIRA TANASE, Les noms propres - source d'enrichissement du vocabulaire . . . . . | 67 |
| MARIA ȚENCHEA, Ici și lă - adverbe de timp . . . . .                                   | 75 |

### NOTE ȘI DISCUȚII

|                                                                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ANCA OPRIC, Structures spatio-temporelles dans <i>La Bête humaine</i> d'Émile Zola . . . . .                          | 85 |
| MAREK GAWĘEKO, Quelques remarques sur la valeur aspectuelle des temps français: passé simple et imparfait . . . . .   | 89 |
| DOINA BABEU, Limba literară în concepția unor cărturari bănățeni din a doua jumătate a secolului al XIX-lea . . . . . | 94 |

### RECENZII

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| GEORGE STEINER, <i>După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii</i> , București, Editura Univers, 1983, 605 p. (Elena Ghiță) . . . . .                 | 99  |
| WILLIAM EMPSON, <i>Șapte tipuri de ambiguitate</i> , București, Editura Univers, 1981, 296 p. (Ioan N. Bîtea) . . . . .                                | 101 |
| <i>Théorie de la littérature</i> . Lucrare colectivă, coordonată de A. Kibédi Varga, Paris, Picard, 1981, 306 p. (Aurelia Turcu) . . . . .             | 103 |
| <i>Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen</i> , Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin, 1983, 575 p. (Corneliu Nistor) . . . . . | 105 |



II

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE TIMISOARA  
SÉRIE SCIENCES PHILOLOGIQUES

XXII, 1984

SOMMAIRE

|                                                                                                                            |   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| 40 ans depuis la Libération de la Patrie. Réalisations et perspectives de la recherche philologique de Timisoara . . . . . | 1 |
| EUGENIA ARJOCA IEREMIA, Le professeur Eugen Tănase . . . . .                                                               | 5 |

THÉORIE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

|                                                                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| VIRGIL VINTILESCU, Critique des "formes sans contenu" chez Ioan Slavici . . . . .                         | 7  |
| ALFRED HEINRICH, Structures compositionnelles dans la prose d'Andrei Belii . . . . .                      | 17 |
| MARGARETA GYURCSIK, Théâtralité et poéticité. Observations sur le drame médiéval . . . . .                | 27 |
| TUDOR BEȘUAN, Aspects de la morphologie du personnage dans le roman américain d'après la guerre . . . . . | 35 |
| MAGDALENA WANDZIOCH, Le roman épistolaire en Pologne . . . . .                                            | 47 |

LINGUISTIQUE

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| RODICA SUFLETEL, Interférences toponimiques (Banat-Olténie). . . . .                   | 57 |
| ADELA-MIRA TĂNASE, Les noms propres - source d'enrichissement du vocabulaire . . . . . | 67 |
| MARIA ȚENCHEA, <i>Ici et là</i> - adverbes de temps . . . . .                          | 75 |

NOTES ET DISCUSSIONS

|                                                                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ANCA OPRIC, Structures spatio-temporelles dans <i>La Bête humaine</i> d'Emile Zola . . . . .                                                   | 85 |
| MAREK GAWELKO, Quelques remarques sur la valeur aspectuelle des temps français: passé simple et imparfait . . . . .                            | 89 |
| DOINA BABEU, La langue littéraire selon la conception de certains érudits du Banat dans la seconde moitié du XIX <sup>e</sup> siècle . . . . . | 94 |

COMPTÉ - RENDUS

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| GEORGE STEINER, <i>După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii</i> , București, Editura Univers, 1983, 605 p. (Elena Ghiță) . . . . .                 | 99  |
| WILLIAM EMPSON, <i>Sapte tipuri de ambiguitate</i> , București, Editura Univers, 1981, 296 p. (Ioan N. Bîtea) . . . . .                                | 101 |
| <i>Théorie de la littérature</i> . Travail collectif sous la rédaction de A. Kibédi Varga, Paris, Picard, 1981, 306 p. (Aurelia Turcu) . . . . .       | 103 |
| <i>Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen</i> , Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin, 1983, 575 p. (Corneliu Nistor) . . . . . | 105 |



УЧЁНЫЕ ЗАПИСКИ ТИМИШОАРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

XXII, 1984

СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                         |   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| 40-ая годовщина освобождения Румынии. Результаты и перспективы исследований тимшоарских филологов ..... | I |
| БУДЖЕНА АРЖОКА-ИЕРЕМИЯ, Профессор Эуджен Тэнасе .....                                                   | 5 |

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

|                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВИРДЖИЛ ВИНТИЛЕСКУ, Критика "бессодержательных форм" в публицистике Иоана Славича .....      | 7  |
| АЛЬФРЕД ХЕЙНРИК, Композиционные структуры в прозе Андрея Белого .....                        | 17 |
| МАРГАРЕТА ДЬЮРЧИК, <i>Théâtralité et poéticité. Observations sur le drame médiéval</i> ..... | 27 |
| ТУДОР БЕШУАН, Ипостаси морфологии персонажа в американском послевоенном романе .....         | 35 |
| МАГДАЛЕНА ВАНДЗИОХ, <i>Le roman épistolaire en Pologne</i> .....                             | 47 |

ЛИНГВИСТИКА

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| РОДИКА СУФЛЕЦЕЛ, Топонимические интерференции (Банат - Олтения) .....           | 57 |
| АДЕЛА-МИРА ТЭНАСЕ, Les noms propres-source d'enrichissement du vocabulaire..... | 67 |
| МАРИЯ ЦЕНКЯ, <i>Ici и là</i> - наречия времени .....                            | 75 |

ЗАМЕТКИ И ДИСКУССИИ

|                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| АНКА ОПРИЧ, Structures spatio-temporelles dans <i>La Bête humaine</i> d'Emile Zola .....                    | 85 |
| МАРЕК ГАВЕЛКО, Quelques remarques sur la valeur aspectuelle des temps français: passé simple et imparfait.. | 89 |



|                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ДОЙНА БАБЕУ, Литературный язык в концепции банатских книжников второй половины XIX-ого века ..... | 94 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

# РЕЦЕНЗИИ

|                                                                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| GEORGE STEINER, <i>După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii</i> , București, Editura Univers, 1983, 605 p.<br>(Елена Гица) ..... | 99 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| WILLIAM EMPSON, <i>Șapte tipuri de ambiguitate</i> , București, Editura Univers, 1981, 296 p. (Иоан Н. Бутя) ..... | 101 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Théorie de la littérature</i> . Коллективная работа под редакцией А.Кибеда Варга, Paris, Picard, 1981, 306 p. (Аурелия Турку) ..... | 103 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Literatur Rumăniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen</i> , Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin, 1983, 575 p. (Корнелиу Нистор) ..... | 105 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|



## 40 DE ANI DE LA ELIBERAREA PATRIEI REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ALE CERCETĂRII FILOLOGICE TIMIȘORENE

Edificăm cea mai măreață dintre societăți, cea comunistă și ne aflăm acum, după 40 de ani de la Eliberare, în stadiul făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate. În această perioadă a luat ființă în Banat o nouă construcție spirituală, Facultatea de Filologie, prin care s-a validat dreptul la existență al unui nou centru umanist la Timișoara. Facultatea de Filologie, înființată cu aproape trei decenii în urmă, la care s-a adăugat în 1964 și Sectorul de Lingvistică din cadrul Centrului de Științe Sociale, se prezintă azi cu un bilanț însuflețitor, cutăzător și valoros. Anul 40 ne definește mai clar, atât pe lingviști, cu cercetările lor multiple, pe literați, cu cărțile premiate, cât și pe istorici, sociologi, esteticeni, pedagogi sau folcloriști, care au acumulat în acest răstimp o largă experiență științifică, didactică și social-politică. Capacitatea muncii noastre de cercetare didactică, cultural-educativă și calitatea de a ne implica în viața social-politică a județului și țării s-au obiectivat în pregătirea a numeroase serii de absolvenți, reprezentând noile generații de profesori, ziariști, oameni de cultură (scriitori, critici literari, cercetători), cu toții activi constructori ai societății socialiste. Iată de ce anul acesta este și anul afirmării mature, anul identității noastre universitare tot mai depline. Se confirmă și pentru filologi adevărul relevat de conducătorul partidului și al țării noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care sublinia că anii aceștia de după Eliberare au reprezentat "un drum de muncă și împliniri".

Prin Facultatea de Filologie s-a realizat în Banat cadrul favorabil pentru creație și cercetare în toate ramurile lingvisticii românești. Avem, după 40 de ani, o măsură mai bună pentru ceea ce au făcut filologii timișoreni; câteva sute de cursuri, culegeri, îndrumătoare, antologii, dicționare etc., sute de volume de studii și cercetări tipărite la mai toate editurile din țară, dar mai ales câteva mii de absolvenți.



Facultatea de Filologie din Timișoara a realizat deci nu numai opere de interes științific, a produs nu numai slujitori ai învățămîntului și culturii, intelectuali și scriitori noi, ci ea are azi o bună tradiție de muncă și studiu, concretizată în seriile de publicații: *Analele Universității*, *Folclor literar*, *Studii de literatură română și comparată*, *Studii lingvistice*. Ea și-a însușit un stil sobru de muncă în colective competente care desfășoară o activitate profesională și culturală variată. De la munca plină de răspundere a cursurilor și seminariilor, la perfecționarea prin doctorate și pînă la aceea de participare la viața științifică, națională sau internațională, în toate se manifestă pregnant responsabilitatea de conștiință, se dă contur unor idealuri care definesc propriul nostru destin. Fapte de cultură s-au săvîrșit și prin editarea îngrijită și valorificarea critică a acelor opere care aparțin tezaurului național sau universal, după cum meritorii sînt și colaborările noastre în cadrul unor publicații din străinătate. Prin toate acestea confirmăm viziunea și realismul politic al P.C.R. care, prin cuvîntul secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ne-a îndemnat să realizăm o cercetare aptă să contribuie "la îmbogățirea tezaurului de cunoaștere al umanității". Apreciate judicios de către specialiști, multe din lucrările filologilor au beneficiat de premii M.E.I., Uniunii Scriitorilor, Academiei R.S.R., astfel că marcăm a 40-a aniversare a libertății noastre și Congresul al XIII-lea al P.C.R. printr-un bogat bilanț al succeselor în cadrul acestui generos teritoriu umanist.

Cele două evenimente vor trebui să ne angajeze dinamic la o cercetare de profunzime sau de sinteză, la realizări mai bogate care se vor integra mai armonios în actualitate. Sîntem convinși că frontul organizat al cercetărilor literare sau lingvistice, cît mai apropiate de idealurile socialismului, se vor concretiza în lucrări elaborate într-un climat tot mai încurajator pentru munca filologilor. Eforturile noastre didactice sau științifice se vor orienta către teme prioritare sau spre probleme încă nerezolvate. Perspectivile și sarcinile noastre vizează deopotrivă responsabilitatea ideologică, perfecționarea, organizarea modernă a stilului de muncă și de creație, spiritul de înaltă exigență științifică, promovarea noului în sinul colectivelor de cercetare.



1  
Calitatea profesiunii noastre reclamă cu prioritate difuzarea  
mai accentuată a rezultatelor cercetărilor, a dezbaterilor deschise,  
intr-o angajare totală pentru alte și noi împliniri.

Prof.dr. ION ILIESCU





ANIVERSĂRI

PROFESORUL EUGEN TĂNASE

Anul acesta prof.dr.doc. Eugen Tănase împlinește 70 de ani.

Domnia sa a funcționat la această facultate din 1966, cînd conducerea Universității din Timișoara a făcut apel la conf.dr. Eugen Tănase (de la Universitatea din Cluj-Napoca) spre a pune bazele și a organiza la Timișoara o catedră de limbi romanice. Venind la Timișoara, profesorul Eugen Tănase își asuma responsabilitatea pregătirii cadrelor necesare secției nou înființate și a dirijării eforturilor de cercetare științifică în direcții originale.

Una din direcțiile noi de cercetare în lingvistica franceză, direcție sprijinită cu consecvență de profesorul Eugen Tănase, a fost studiul aspectului oral al limbii franceze contemporane, abordat din punct de vedere fonetic, gramatical și lexical, atît în sine, cît și prin comparație cu regulile francezei scrise.

Numeroase sînt și studiile de romanistică ale profesorului Eugen Tănase, publicate în revistele de specialitate din țară și de peste hotare. Subiectele abordate se remarcă prin varietatea lor, deoarece se referă la probleme de morfologie și de sintaxă romanică, de onomastică, dar și la relațiile literare și culturale dintre români și vorbitorii altor limbi romanice.

Profesorul Eugen Tănase a fost și primul lector de limba română la Facultatea de litere din Montpellier. Domnia sa este și autorul unor reușite traduceri în versuri ale epopeilor *Cîntarea Cidului* și *Cîntarea lui Roland*.

Rîndurile de mai sus, în care am încercat să conturăm cîteva aspecte ale personalității profesorului Eugen Tănase, constituie o expresie a sentimentelor de stimă pe care i le poartă cadrele didactice ale Catedrei pe care a întemeiat-o și care îi doresc încă ani mulți de muncă rodnică.

EUGENIA ARJOCA IEREMIA







## CRITICA "FORMELOR FĂRĂ FOND" ÎN PUBLICISTICA LUI IOAN SLAVICI

de

VIRGIL VINTILESCU

Fascinația exercitată de unele exegeze consacrate lui Eminescu și Caragiale a făcut ca și în cazul lui Ioan Slavici opțiunea pentru junimismul cultural să fie adesea justificată prin adărrarea sa la teza maioresciană a "formelor fără fond". Argumentele invocate au fost culese de regulă din corespondența, memorialistica și publicistica autorului, iar uneori s-au invocat chiar unele opere literare. O cercetare cronologică a întregului material documentar existent pune însă în evidență faptul că pînă la un anumit moment critica formelor de cultură și civilizație inadecvate fondului autohton românesc a fost întreprinsă de Ioan Slavici și din alte motive decît incontestabila atracție exercitată asupra sa de controversata teză maioresciană. Este îndeobște cunoscut că la începuturile formulării ei, marcate de anul 1868, cînd a apărut studiul "În contra direcției de astăzi în cultura română", critica maioresciană a "formelor fără fond" a stîrnit mai mult proteste decît atracție propriu-zisă, iar elaborarea ei în întregime s-a produs într-un interval mai îndelungat de timp, pe măsură ce căpăta contururi cît mai precise întreaga sa concepție despre cultură. Manifestarea criticismului față de inadecvarea unor forme de cultură și civilizație occidentală la fondul autohton românesc este apoi, așa cum s-a demonstrat de mult, un fenomen care a apărut înaintea "Junimii" și a lui Titu Maiorescu, avîndu-i ca principali protagoniști pe C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri și chiar pe tatăl criticului, Ion Maiorescu. O dată cu primele sale cunoștințe despre cultura și literatura română, Ioan Slavici și-a însușit și acest criticism tradițional, sub influența lui M. Eminescu, la Viena, prin anii 1869-1871, așadar înainte de apariția în publicistică a unor elemente de critică a formelor inadecvate de cultură europeană. Dar tot cu sprijinul lui M. Eminescu, autorul *Marei* a parcurs o bogată bibliografie, în mare parte comună cu cea a tînărului Maiorescu, care va sta la temelie concepției



sale despre cultură - de la hegelianism la herbartianism, pînă la școala istorică a dreptului. Contactul cu studiile maioreștiene în cuprinsul cărora se desfășura sistematic critica "formelor fără fond" s-a produs atunci pe un fond teoretic în mare parte comun, dar însușit prin filieră eminesciană, de unde și înțelegerea particulară, specifică a problemelor culturii române privită în ansamblul ei. Ioan Slavici a gândit apoi întreaga critică culturală prin prisma necesităților istorice ale momentului pe care-l trăia atunci cultura română din Transilvania, amenințată de valul instrăinării, din pricina unor binecunoscute vitregii. Critica culturală maioreșciană altoită pe acest fond a contribuit la o mai bună clarificare și organizare a concepției lui Slavici, iar nu de puține ori a aflat în spusele mentorului "Junimii" confirmări autoritare pentru multe din ideile sale risipite prin presa transilvană dinainte de "Tribuna".

Primele elemente de critică a "formelor fără fond" apar în publicistica lui Ioan Slavici între 1871-1874, deci înainte de venirea sa la Iași, integrîndu-se în contextul general al unor dezbateri din presa arădeană (*Speranța, Biserica și școala, Lumina*) cu privire la necesitatea de a forma o intelectualitate proprie, în cadrul învățămîntului românesc, capabilă să ducă mai departe făclia culturii române ca o cheazășie pentru păstrarea în viitor a ființei noastre naționale. Principiul general susținut de el încă din 1873, ca o necesitate a culturii naționale, a fost acela de a da "așezămîntelor noastre de învățămînt o îndreptare potrivită cu firea stărilor noastre"<sup>1</sup>.

Ca și Maiorescu sau Eminescu, Slavici a considerat că e necesar să înceapă critica "formelor fără fond" în mod sistematic, desemnîndu-i pe agenții care au devenit implantatorii lor. S-a referit mai întîi la situația din Transilvania, unde tinerii români erau instruiți în școli străine, formați într-un spirit străin de acela al poporului cărui aparțineau: deși cîștigă un incontestabil bagaj de cunoștințe, acești intelectuali "pierd cea mai scumpă parte din sufletul lor, adevărata comoară firească, tipul român al gândirii lor.

În loc ca modul lor de viață să fie o formă mai dezvoltată a modului de viață populară, ei, în arătarea lor, ne înfățișează un străin trai, o străină gândire. Îmbrăcămintea lor este nemțească, în loc ca ea să fie dezvoltată în mod firesc din aceea a părinților săi: astfel locuința, astfel petrecerile, ast-



fel gîndirea frumoasă, astfel întreaga viață".

În gimnazii nu s-a cîștigat o cultură națională românească ci o "spoială străină"<sup>2</sup>. Formarea intelectualilor din Transilvania în institutele de învățămînt ale altor popoare i-a expus încă din copilărie "înfrîurilor străine", i-a abătut "de la calea firească a desfășurării sufletești". De aici necesitatea creării unor institute proprii, pentru români, ca Școala pedagogică din Arad, în stare să-și îndeplinească misiunea formării învățătorilor. Scriind despre "Așezămintele noastre", în 1874, Slavici a enunțat următorul principiu călăuzitor: "Pînă cînd tineretul nostru nu se va forma în așezăminte române, nici nu putem gîndi la o viață intelectuală, proprie a noastră. Va trebui să ne îndestulim a nu fi mai mult respectați decît o copie palidă a unui tablou"<sup>3</sup>.

În cazul în care n-ar fi fost posibilă crearea de noi școli menite să ofere viitorilor intelectuali o instruire în spiritul național român, el propunea să fie abandonate gimnaziile străine, căci, scrie de data aceasta în cel mai autentic spirit maiorescian, "decît școli rele, mai bine lipsă de școli, deoarece lipsa de înfrîurare este mai bună decît înfrîurirea stricăcioasă".

Treptat, sfera de cuprindere a criticii fenomenului inadecvării s-a lărgit, îmbrățișînd și fenomenul cultural de peste Carpați, astfel că în 1876 era în măsură să se refere la tinerii de acolo trimiși la studii în Occident, iar apoi, întorși în țară, s-au pus pe treabă, s-o civilizeze, dar fără să țină seama de specificul realităților românești. În acest sens îi scria și unui prieten al său: "Tinerii crescuți fiind în străinătate, cînd s-au întors în țară erau niște străini. Ei înțelegeau prea bine ce se petrece în Franța, Italia și Germania, nu aveau însă de unde să înțeleagă ce se petrece în România. Astfel ei se credeau a face bine făcînd în România ceea ce ar fi făcut dacă ar fi rămas în țările în care au fost crescuți. Înțelegi prea bine că o mai mare nenorocire nu se putea. Acești oameni sileau pe România a face ce nu se potrivește cu firea ei, și astfel, ce între oameni cu minți nu este cu putință, o sileau a risipi o mulțime de puteri pentru ținte nebune ..."<sup>4</sup>. Constatarea o întîlnim formulată într-un mod asemănător atît la Titu Maiorescu, cît și în publicistica lui Heliade Rădulescu, la care se va referi apoi M. Eminescu. Mai interesantă pentru apropierea de gîndirea maioresciană este continuarea scrisorii, prin indicarea efectelor negative ale unei cul-



turi inadecvate asupra țaranului român: "Țăranul român devine un om buiguit, ca și când cineva l-ar fi apucat și l-ar fi dus în Belgia ori în Franța. O viață publică cu totul străină nu îl privește, nu îl interesează, el n-o pricepe, nu ia parte la dînsa, chestiuni publice nu îl impresionează ... Poporul singur muncește și poartă sarcina acestui organism complicat, o poartă singur, căci în această țară el e singurul muncitor"<sup>5</sup>. Ideile scrisorii reapar într-o lucrare tipărită cu doi ani mai tîrziu, în cuprinsul căreia insistă asupra prăpastiei ce se crease între așezămintele politice de la noi, de o modernitate străină, și firea poporului român: "Deodată țăranul român se află în niște așezăminte străine și pentru dînsul în mare parte neînțelese, așezăminte care adeseori trebuiau să-i pară pocite, nedrepte ori cel puțin de prisos ... Și pînă în ziua de astăzi prăpastia între noi și popor e mare. Intreaga noastră viață intelectuală și morală e străină de firea lui; cultura noastră, multă, puțină cită este, în loc de a fi așezată pe premisele aflate în individualitatea poporului, pleacă din niște premise cu totul închipuite și stă oarecum atîrnată în văzduh. Într-un cuvînt, punctele de atragere între noi și dînsul nu sînt decît foarte puține, și astfel îi facem impresia unei invaziuni ce-l jignește în dezvoltare"<sup>6</sup>.

Împreună cu majoritatea studenților ce alcătuiau la 1870 Societatea Academică "România jună" din Viena, Ioan Slavici a împărtășit punctul de vedere exprimat de Eminescu, după care cultura, civilizația modernă la români nu trebuie să fie occidentale cu orice preț, ci național-române, așa cum o cerea spiritul tradiției noastre. Viața spirituală românească, în concepția lor, își poate păstra și dezvolta specificul ei în contextul european numai cu condiția ca făuritorii de valori spirituale de la noi să continue calea deschisă de vrednicii înaintași, stăvilind importul formelor de cultură apuseană inadecvată realităților autohtone: "Nu ar putea să nu fie pus la-ndoială *patriotismul* omului de stat care ar zice că puțin îi pasă dacă cultura României va fi ori nu românească: cultură să fie. Noi, întemeietorii Societății "România jună" și organizatorii ei eram dintre cei ce stăruie din toată inima ca viața de pe pămîntul atîta timp românesc să nu fie scoasă din brazda pe care ni-au tras-o cei ce-n curgerea veacurilor au stăruit pentru desfășurarea ei potrivit cu firea cea adevărată a neamului românesc"<sup>7</sup>.

Continuînd, în 1883, să atragă atenția asupra pericolului



introducerii "formelor fără fond" de către tinerii ce-și făcuseră studiile în Occident, Ioan Slavici a avertizat în legătură cu începuturile unei îndepărtări a claselor culte de popor, căci, pornind exclusiv de la modelele străine, cultura creată de ele rămânea inaccesibilă mulțimii. Fiindcă n-au urmat calea deschisă de Alecsandri, "în scurt timp, așa-numitele clase mai culte au pierdut o mare parte din individualitatea națională, și astăzi avem în țara noastră două elemente deosebite: poporul, care tot mai păstrează o parte din individualitatea sa națională, și clasele dominante, care în genere nu mai țin la legea țării"<sup>8</sup>.

Spre deosebire de perioada începuturilor sale publicistice, dar și de critica maioreșciană a "formelor fără fond" din faza ei inițială, autorul *Morii cu noroc* nu se mai referea în 1883 numai la pericolul înstrăinării intelectualității noastre, ci îl avea în vedere și pe acela care atinsese clasele dominante, cu studii în străinătate, scriind fără înconjur că "este o nenorocire pentru poporul nostru de a fi povățuit de niște oameni cari îi sunt străini cu vederile și obiceiurile..."<sup>9</sup>.

Dezavuarea "formelor fără fond" a continuat la Slavici și după ce protagoniștii junimiști ai acestei critici au renunțat în general la ea. Astfel, în 1907, și-a lărgit rechizitoriul, în corespondența cu Nicolae Iorga privitoare la cauzele răscoalelor țărănești din acel an. Scrisoarea sa, apărută în *Neamul românesc*, conține o succintă analiză a relației dintre fondul și formele civilizației românești de peste Carpați, în momentul dat. Imaginea orașului i-a apărut de-a dreptul deprimantă, din cauza unor forme de cultură și civilizație care n-au alt țel decât procurarea unui anumit fel de lux pentru clasele dominante: "Hainele croite după cele mai nouă jurnale, trăsurile de cauciuc, automobilele, palatele zidite fără gust, mobile îngrămădite-n ele și desfrul sec nu sînt cultură economică". Doar în privința culturii intelectuale România se găsea mai presus de Transilvania aflată sub jug străin: "Aici se-nvață mai mult, se scrie mai mult, se fac mai multe lecțiuni, se țin multe conferințe, se rostesc multe discursuri, e o viață intelectuală mereu agitată". Dar toate acestea riscă să rămână la nivelul aparențelor, să intre în rîndul "formelor fără fond", cîtă vreme n-au determinat instituirea unui sistem al aprecierii valorilor: "Măsura cea dreaptă a culturii e importanța ce i se dă valorii adevărate, considerațiunea, stima și iubirea de care se bucură omul superior



fie ca inteligență, fie ca știință, fie ca destoinicie în materie de artă, iar în România superioritatea nu prețuiește nimic dacă nu e pusă în serviciul cuiva"<sup>10</sup>.

Ca și Maiorescu altădată, comentînd, pe marginea scrisorii de mai sus situația României la 1907, prozatorul considera că principala vină pentru prăpastia creată între forme și fond ar reveni doar burgheziei tinere, ai cărei "mari vinovați", cînd au citit cele scrise de el în *Neamul românesc*, "au sărit în picioare ca arși de fierul roșu"<sup>11</sup>.

Treptat, împrumutînd formula eminesciană, Ioan Slavici i-a inclus pe reprezentanții claselor dominante înstrăinate de popor în acea "pătură superpusă", care însă în viziunea sa cuprindea și elementul autohton. Instrăinarea spirituală, în primul rînd morală, a "păturii superpuse" i-a creat incertitudini privitoare la posibilitatea ca România să-și îndeplinească misiunea ei culturală în Orientul Europei, în contextul în care scopul claselor dominante era diversificarea luxului și sporirea bogățiilor, înțelegînd modernizarea vieții statale prin împrumutarea din Occident a tot ceea ce ținea de situarea pe un alt plan al vieții spirituale decît cel al poporului. A rămas de-a dreptul uluit în fața ușurinței cu care se cheltuiau sume enorme pentru procurarea unor lucrări al căror rost nu era altul decît acela de a-i asemui pe posesorii lor autohtoni cu bogătașii Occidentului. Capitala României Mari îi oferea o priveliște zguduitoare datorită înmulțirii celor ce cheltuiau foarte mult ca să poată îmbrăca forme inutile și nepotrivite de cultură și civilizație occidentală. Groaza ce-l stăpînea nu era provocată, cum s-a scris adesea, de incapacitatea sa de a se adapta la noua civilizație urbană; ea avea mai degrabă la origine convingerea cu privire la inutilitatea adoptării neselective a acelei civilizații, care, cum zicea și Maiorescu, dar cu vreo patruzeci de ani în urmă, se procura prin cheltuirea a ceea ce producea numai țăranul: "Trecînd de la Academia Română pînă la «Socec et Comp.», intîlnesc în calea mea mulțime de ofițeri, tot cele mai superioare grade, mare mulțime de fel de fel de civili și încă mai mare mulțime de cocoane și de cuconițe, care, după socoteala mea, au cheltuit pentru îmbrăcăminte fiecare mii și mii, împreună milioane. Iar alte și mai multe milioane sînt cheltuite-n fiecare zi pentru trăsurile și pentru automobilele ce trec în goană mare la deal și la vale pe Podul Mogoșoaiei, azi



Calea Victoriei. Toți flăminzii țării ar putea să fie săturați pe timp de o lună din ceea ce se cheltuește aici în timp de o zi.

E prea strimt capul meu pentru ca să poată încăpea în el gândul că averi agonisite prin muncă cinstită ostănitore pot să fie risipite cu asemenea ușurință"<sup>12</sup>.

Inaugurate în epoca studiilor universitare la Viena, preocupările lui Ioan Slavici pentru înlăturarea decalajului existent între forme și fond au rămas constante și au dobândit noi dimensiuni o dată cu integrarea lor în concepția sa privind unitatea culturală a românilor. Potrivit gândirii sale despre construcția culturală română modernă, noi nu putem beneficia de împrumuturile culturale străine decât după refacerea unității spirituale, pe baze tradiționale și inspirați din viața poporului nostru. Este o concepție împărtășită de studenții români de la Viena, clarificată și definită integral cu contribuția substanțială din partea lui M. Eminescu și cu evidente inspirații din concepția junimistă a culturii. Fără îndoială că românii dispuneau și atunci de toate însușirile necesare ca să-și aducă contribuțiile lor la tezaurul cultural al omenirii, iar pentru aceasta, scria Slavici cu convingere, "toți trebuie să se-ntoarcă spre trecutul de unde am pornit în lucrarea noastră culturală, și să-și iele inspirațiunea din viața poporului, care și-a păstrat unitatea sufletească, obîrșia vieții naționale. Înfrurirea culturală a popoarelor mai înaintate avem s-o primim numai cu toții împreună și numai întrucît ea nu ne depărtează nici de părinții noștri, nici de popor. O stăruitoare atingere individuală cu cei străini de neamul nostru poate să ne facă incapabili de a lua parte la viața culturală în adevăr românească"<sup>13</sup>.

Intrebarea care stăruia în rîndul contemporanilor săi și pe care el și-a pus-o cel puțin pînă la apariția "Tribunei", oferind totodată și răspunsul, era "dacă cultura aceasta e ori nu e românească, o contribuțiune a neamului românesc pentru comoara culturală a omenirii, o brazdă trasă de români în viața neamului omenesc. Aceasta ea nu poate să fie decât dacă e purceasă din conștiința românească și rezultat al lucrării culturale urmate timp de veacuri în mijlocul poporului român"<sup>14</sup>.

Renunțarea la tradiție a fost, după Slavici, una din cauzele care a dus la crearea decalajului între formele și fondul culturii și civilizației române. În chip demonstrativ și-a ilustrat



ideea de mai sus cu exemple din viața capitalei. Cu mîhnire a constatat că a fost sortită paraginei o întreagă civilizație bucureșteană din trecut, mai cu seamă cea izvorîită din nevoia petrecerii plăcute a timpului liber de către toate clasele sociale. Intristarea era cu atît mai adîncă, cu cît știa că generația tînă ră abandonase tradiția în favoarea unei civilizații burgheze cu pretenții moderne dar de o valoare îndoielnică și, pe de altă parte, inadecvată fondului autohton românesc. "Am umblat și eu prin lume - nota el în *Jurnalul intim* - dar n-am văzut nicăieri atîta lipsă de pietate și de spirit conservator, și adîncă jale m-a cuprins gîndindu-mă la călduroasa purtare de grijă cu care bătrînii au creat ceea ce apoi nimeni nu se mai gîndește să păstreze, să utilizeze și să potrivească cu nevoile timpului de azi.

Aici iese la iveală nota distinctivă a noului rînd de oameni care a dezbrăcat hainele, a părăsit obiceiurile și s-a lepădat de tradițiunile părinților și a început un nou fel de a viețui - parc-ar fi niște copii găsiți, care nu știu cine le-au fost părinții.

E greu afară din cale să trăiești în mijlocul unei lumi alcătuite din asemenea oameni"<sup>15</sup>.

Mai mult decît scrierile memorialistice, *Jurnalul intim* confirmă caracterul constant al criticii lui Slavici adresată prezentului, formulată însă din perspectiva a ceea ce constituie valoare sigură în moștenirea trecutului. Critica "formelor fără fond" se circumscrie astfel, la el ca și la Maiorescu și Eminescu, într-o concepție mai largă, elaborată sistematic, cu privire la construcția culturală modernă din România.

Prelungirea acestei critici în opera literară s-a produs cu intermitențe, accentuîndu-se tocmai spre ultimele două decenii din activitatea sa literară, cînd se consumase deja faza marilor împliniri, încît referirile la ea se pot face numai în cadrul unui studiu aparte.

#### N O T E

1 Ioan Slavici, *Preoțimea și învățămintul*, în *Opere XII*, București, Editura Minerva, 1983, p. 39.

2 Ioan Slavici, *Lucr. cit.*, p. 43-44.

3 Ioan Slavici, *Așezămintele noastre*, în vol. cit., p. 49.

4 Ioan Slavici către Vicențiu Mangra, Biblioteca Academiei R.S.R., msse rom., nr. 50275.



- 5 Id., *ibid.*
- 6 Ioan Slavici, "*Soll*" și "*Haben*", Cestiunea ovreilor din România. Studiu social, București, 1878, p. 38.
- 7 Ioan Slavici, *Un răspuns*, în *Opere IX*, București, Editura Minerva, 1978, p. 764.
- 8 Ioan Slavici, *Literatura poporandă*, în *Amintiri*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 421.
- 9 Id., *ibid.*
- 10 Reprodusă de Ioan Slavici în *Inchisorile mele. Opere IX*, ed. cit., p. 311.
- 11 Id., *ibid.*, p. 313.
- 12 Ioan Slavici, *Inchisorile mele*, în vol. cit., p. 520.
- 13 Ioan Slavici, *Un răspuns*, în *Opere IX*, ed. cit., p. 760-761.
- 14 Id., *ibid.*, p. 761.
- 15 Ioan Slavici, *Jurnalul intim*, în *Opere IX*, ed. cit., p. 767.

#### CRITIQUE DES "FORMES SANS CONTENU" CHEZ IOAN SLAVICI

##### (RÉSUMÉ)

La culture et la civilisation roumaine du XIX<sup>e</sup> siècle ont connu un intéressant processus de modernisation, le rythme étant précipité par les emprunts occidentaux, d'origine française surtout. A un moment donné le phénomène négatif des emprunts impropres aux réalités roumaines a paru lui aussi et ensuite, une réaction prompte contre cet esprit non sélectif a pris naissance. Bien qu'elle ait paru même aux écrivains de la génération de 1848, qui avaient initié la modernisation à l'aide des emprunts également (C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri etc.) cette réaction a obtenu un caractère de système seulement dans l'époque suivante, des "grands classiques", par une excellente expression due à Titu Maiorescu, celle de "formes sans fond". L'adoption ou le refus de la critique des "formes sans fond" devient aussi un critère important des exégètes pour établir l'adhérence des grands écrivains classiques aux idées culturelles de Junimea. Mais Ioan Slavici représente un cas particulier et une recherche chronologique de tout le matériel qui existe met en évidence le fait que jusqu'à un certain point la critique des formes sans fond entreprise par lui est due à l'influence des écrivains prédécesseurs, pour s'approcher après des idées de Maiorescu grâce au contact avec les mêmes sources théoriques connues par l'inter-



médiaire de Eminescu à Viena: Hegel, Herbart et l'école historique du droit. Si au commencement Slavici a manifesté de l'intérêt pour la libération de la culture roumaine de Transilvanie de l'influence allemande et hongroise, après s'être établi dans l'Ancien Pays il a initié une critique systématique des "formes sans fond" de n'importe quelle origine, dans le plus authentique esprit de Maiorescu.



## STRUCTURI COMPOZIȚIONALE ÎN PROZA LUI ANDREI BELFI

de

ALFRED HEINRICH

Creația literară a lui Andrei Belfi nu cuprinde prea multe lucrări în proză. Nu este un prolific ca Dostoevski, cu care este deseori comparat, nu are capacitatea artistică a acestuia de continuă reinnoire a narațiunii într-un cadru compozițional ce tinde spre desăvârșire. Cu toate acestea, cărțile sale - de la *Simfonii* și *Porumbelul argintiu* la un roman amplu ca *Petersburg* sau la un text cu o compoziție liberă, multiplană, cum e *Moscova* - îl situează pe Belfi aproape de marii înnoitori ai structurilor romanești din secolul nostru, de la Thomas Mann și James Joyce la Virginia Wolf și Hermann Broch. Poet și gânditor, memorialist și romancier, nu e atît un om multilateral și variabil, cît o personalitate integrală, angrenată într-o continuă și neobosită încercare de a sfărîma limite prescrise de epocile anterioare, oscilînd permanent între afirmare și negare. Om al discordanțelor și dizarmoniei, cum îi spunea Lunacearski, seismograf capabil să intuiască dedublarea și haosul ideatic într-un secol stăpînit de la bun început de o imensă groază existențială, Belfi e capabil să efectueze o analiză lucidă a tuturor eșecurilor trecute în vederea unor prevederi viitoare. Îl preocupă destinul popoului său, în timp ce meditația sa pătrunzătoare asupra trecutului, prezentului și viitorului se transformă într-un leitmotiv ce trece dintr-un text în celălalt, în diverse tonalități și prin modulații artistice mereu reinnoite. Toate aceste preocupări se lovesc fără încetare de ideea de impas existențial, ca și de neputința subiectivă care începuse să-i fie proprie creatorului încă de la primele lucrări.

Conflictul existențial încetează să fie doar o urmare logică a ciocnirii dintre consonanțele și disonanțele vieții aflată în perpetuă mișcare; lumea există ca o pluralitate de fragmente antrenate într-o sarabandă a nebuniei și în care nu poate fi recunoscută nici un fel de finalitate. Sistemul de valori ale trecutului s-a prbușit, asupra lumii vechi apasă amenințarea unei catastrofe iminente, iar scriitorul se teme de o dezintegrare to-



tală. În acest haos existențial el caută un punct de sprijin, deși în *Simfonii* mai simțea atracția unei forțe a saltului în irațional, într-o a patra dimensiune posibilă a existenței, ca într-un "ocean cosmic binefăcător".

Impasul ideatic se reflectă și în structura artistică a creației sale literare. El persistă și în următoarele sale scrieri în proză. Andrei Belfi caută să găsească o structură artistică capabilă să pună în evidență existența dislocată și fragmentată, omul discordanțelor, antrenat într-o lume a contrastelor sociale ireconciliabile. Trebuie stabilită acea legătură directă dintre personajul specific al timpului și subiectul ales, prin care să fie exprimată ideea urmărită în text, printr-o încadrare a lor într-o structură integrală<sup>1</sup>.

Căutările în domeniul înnoirii structurii romanești din literatura rusă, în cea de a doua jumătate a secolului trecut, pot fi stabilite cu precizie. După ce Turgheniev epuizează posibilitățile romanului sentimental de familie, care ocupase aproape întreaga arie a acestui gen literar din prima jumătate a secolului, cei mai mulți scriitori, între care se înscriu, în primul rând, Lev Tolstoi, Saltîkov-Șcedrin și, nu mai puțin, Dostoievski, se găsesc antrenați în găsirea unor noi forme compoziționale. În cazul nostru, ne interesează mai mult experiența dostoievskiană, deoarece viziunea autorului *Demonilor* se apropie de cea relevantă mai târziu de Andrei Belfi în romanul *Petersburg*, la care ne vom opri cu predilecție.

În creația sa, Dostoievski trebuie să renunțe la tratarea clasică a aspectelor genului, subiectului și compoziției, deoarece nici eroul și nici ideea nu puteau fi asociate cu formele romanului dominant în creația artistică a contemporanilor. Purtător al unei viziuni-limită asupra umanului răzvrătit și anarhic, personajul dostoievskian caută să probeze atât valabilitatea ideii de negare a oricărei legități morale, cât să demonstreze mai ales posibilitatea de depășire a propriei sale naturi. Axul său de existență îl constituie aspirația metafizică spre absolut în virtejurile căruia este prins, ca într-un nou sistem de legi ale iraționalului. Ca să poată exprima complicata și contradictoria "conștiință de sine" a eroului, romanul dostoievskian capătă o structură scenică, cu fragmente legate printr-un ritm fantastic al acțiunii, în care timpul și spațiul sînt comprimate la maxim, obținînd dimensiuni subiective noi. Se pare că scriitorul



a renunțat la orice intervenție directă în dirijarea acțiunii, mai mult chiar, faptele nu sînt ordonate, apar inversiuni între cauză și efect, realitatea e alcătuită dintr-o totalitate fortuită de personaje și acțiuni.

Andrei Belii pornește de la experiența predecesorului său, dar nu se folosește decît parțial de ea. *Petersburg* nu reprezintă doar experiența unui declin, al raționalismului osificat, printr-o căutare de drum spre o presupusă libertate absolută. Noul roman, definitivat în anul 1922, pune în evidență *prăbușirea totală a unui sistem unic de valori*, așa cum se structurase el în secolul al XIX-lea și împotriva căruia se ridicase noua generație din care făcea parte și autorul. Lumea de care ni se vorbește în roman a intrat complet în conul de umbră al raționalismului mecanicist, al simetriilor căutate și al unor consecințe legice ce marchează iraționalul. Haosul nu mai e urmarea unei ciocniri antitetice între bine și rău, el reprezintă acum rezultatul final al închistării dogmatice a vechiului sistem de valori într-o lume a raționalizării absurde.

Acțiunea din *Petersburg* se desfășoară într-un oraș împărțit în străzi drepte și numerotate, personajul principal, Apollon Apollonovici Ableuhov, își ordonează viața cu strictete, notînd în registre speciale inventarul său domestic, locul unde își ține ochelarii, mînușile și paltonul. Nici gruparea revoluționar-terroristă a lui Lippancenko și Sișnarfne nu e liberă de birocratismul mecanicist, asupra ei și-a pus amprenta acel "empirism tîrîtor"<sup>2</sup> de care e saturată întreaga societate.

Pe o asemenea linie se întîlnesc cele două generații de Ableuhovi. Antitetici în plan politic și ideologic, ei sînt tot așa de apropiați ca și personajele lui Dostoievski din *Demonii*, Stepan Trofimovici și Piotr Verhovenski, reprezentanții celor două generații antrenate în procesul ireversibil al scufundării în haos<sup>3</sup>. Fiecare generație marchează etape diferite în desfășurarea aceluiași proces ideologic. Alienarea părinților explodează cu frenezie în dezordinea și incapacitatea, în dezgustul de viață și neputința urmașilor. Fostul profesor de filozofie a dreptului constată cu stupeoare și rușine că fiul său e un om de nimic, dar nu reușește să-și explice raportul de la cauză la efect, nu-și dă seama de ce vechile principii nu mai constituie pentru Nikolai Apollonovici decît o mască a respectabilității, fiind animat doar de ideea "zdruncinării tuturor temeliiilor"<sup>4</sup>.



Din aceste fantome a principiilor osificate nu-i rămâne acestuia decât planul unei raționalizări mecanice a vieții în care oamenii ar deveni egali într-o lume a obiectelor, sub dominația acestora din urmă.

Intr-un asemenea carusel metafizic al căutărilor-limită orice mișcare se autoanulează, conținutul de idei se dizolvă în locuri comune, se instaurează domnia rece a abstractului și inumanului. Rațiunea acționează fără scop, fiindcă a dispărut posibilitatea de a se baza pe valori sau principii morale sigure. Ea rătăcește în vidul propriilor plăsmuiri, simple convenții intollerante, dar ridicate la rangul de certitudini absolute. Existența a devenit un ritual, macabru și periculos, deoarece o atare raționalizare nefirească îl poate sili pe un fiu să-și ucidă tatăl sau pe un om normal, ca Lihutin, "ale cărui trăiri se rezolvă prin vorbe și fapte urmînd rațiunea"<sup>5</sup>, să ajungă la demență. Este edificatoare discuția pe care o poartă cu Nikolai Apollonovici personajul numit Dudkin și care dezvoltă o teorie a mecanizării raționale "a maselor frămîntate de instincte sociale". Potrivit acestei teorii, oamenii sînt "doar o claviatură pe care degetele în zbor ale pianistului (...) aleargă, învingînd orice neajuns"<sup>6</sup>, putînd fi astfel transformați "într-un aparat de executare a sarcinilor".

Existența umană se reduce la un joc mecanic irațional în care e prins personajul lui Andrei Belfi, fragmentat și discordant, devenit o mască ce rătăcește într-o lume de umbre, obiecte și sunete. Povestitorul crede că "străzile Petersburgului au proprietatea indubitabilă de-a preschimba trecătorii în umbre"<sup>7</sup>. În acest univers de umbre nu mai există personalități, ci doar semne: Lippancenko e doar un "i", necunoscutul apare ca "o gîlmă diformă". Cauza evidentă a acestei situații existențiale nu este raționalitatea pură, ci exacerbarea ei într-un sistem mecanicist de dogme și percepțe care vizează în mod nemijlocit absurdul. *Petersburg* e un roman al alienării totale, în care lumea e zguduită de aprige convulsii sociale (mitinguri, greve, demonstrații), fiindcă omenirea a pierdut dreapta măsură a folosirii rațiunii, transformînd-o într-un instrument al înstrăinării individului prin scufundarea acestuia într-un haos care mimează o organizare perfectă.

Comparația cu Dostoievski și, mai ales, cu *Demonii* ni se impune și dintr-un alt punct de vedere. Andrei Belfi folosește



un narator, lipsit complet de identitate participativă, o conștiință-narator care îndrumă pe cititor, deoarece acesta nu poate să se bazeze pe nici unul dintre personajele romanului. Naratorul dirijează, descrie și prezintă personaje-umbre, reflectând cu ne liniște asupra valorilor umane, aflate în plină degradare și dispariție. În acest sens, martorul lui Belfi e omniscient. Remarcă pînă și fruntea "numai de-un deget" a Sofiei Petrovna, notînd că "o asemenea frunte tăinuie încă patimi", dar nu-i scapă nici agitația ce cuprinde întreg orașul în acel octombrie al anului 1905, cînd nici sirenele fabricilor nu mai sună, auzindu-se în văzduh doar un lung sunet în "u". E remarcabilă capacitatea sa de analiză, sesizînd nuanțele de pe chipul personajelor, înțelegînd cîndurile lor tainice.

Apare evidentă deosebire față de romanul *Demonii*, unde naratorul ordonează doar sensul psihologic al raporturilor dintre personaje. Conștiința-narator este acum un constructor de structură romanească, tinzînd să creeze un simbol al unei lumi pentru a putea exprima un adevăr mai adînc, atotcuprinzător, cu largi implicații metaforice, a celor petrecute. Mai mult încă, simbolul creat de scriitor trebuie să includă în semnificațiile sale multiple atît trecutul îndepărtat sau mai apropiat, cît și prezentul, dar nu mai puțin viitorul.

Belfi apare ca un dialectician al sensului prin capacitatea pe care și-o asumă de a descompune lumea, spre a o recompune după noi reguli, cu scopul evident de a ajunge la esența lucrurilor. Chiar în *Trilogia* sa autobiografică este subliniată ideea că la temelie opereii sale "se află dialectica reflectării sensurilor metodologice"<sup>8</sup> care tind să îmbrace ideea într-o formă sensibilă - într-un simbol real - cu o covîrșitoare putere de semnificație, mai mare decît reproducerea exactă a realității. În această situație capătă o importanță deosebită sugestia, precum și construcția aluzivă a evenimentului, menită să deschidă posibilități noi de înțelegere a fenomenului, dar și să-l lumineze într-o asemenea manieră, încît să nu trebuiască a-l explica în detaliu.

În romanul *Petersburg* scriitorului îi este necesar un simbol care să sugereze modalitatea de apariție a aceluia mecanism absurd de transformare a rațiunii în irațional, prin decăderea unui întreg sistem de valori. Belfi găsește punctul de plecare în istoria aceluia joc cerebral, impus de necesități, care a dus la construirea himericeii capitale a Rusiei. În structura ideatică a



romanului, Petersburgul este rodul unei idei fixe a întemeietorului său. Oraşul aparţine "tărîmului umbrelor" şi posedă marea putere de influenţă spre a contribui la producerea unor stări morbide şi halucinante. Decodarea simbolului apare în numeroasele caracterizări ale oraşului, ca de exemplu: "Petersburgul i-a patra dimensiune, inexistentă pe hărţi, marcată doar printr-un punct; iar punctul e locul contactului dintre planul trăirii şi sfericul înveliş al imensului cosmos astral; şi punctul acesta-i capabil să azvîrle spre noi o fiinţă aparţinînd dimensiunii a patra de care nu te salvează nici zidul"<sup>9</sup>.

Simbolul e însă atotcuprinzător. El îşi extinde limitele cuprinzînd zone din ce în ce mai largi. În acest oraş al umbrelor el include atît *Căldăreţul de aramă* cît şi *Olandezul zburător*, în care scriitorul vede strămoşii haosului şi dezumanizării. În acest haos apare şi domînoul roşu, ca şi o lungă serie de elemente simbolice. Lumea lui Belfi e alcătuită din măşti, umbre şi progenituri reificate. Acest ansamblu trebuia însă organizat ideatic şi apoi compoziţional pentru a-l corela cu acţiunea naratorului-martor. Scriitorul recurge la o nouă structură compoziţională, la un tip nou de roman, folosind o *compoziţie muzicală*.

Esenţa lumii poate fi recunoscută în simbol, dar pentru Belfi baza simbolului este sunetul, deoarece numai muzica poate să constituie "scheletul poeziei". Era şi aceasta o dovadă a mării admiraţii pe care scriitorul rus o avea pentru Nietzsche. În sistemul valoric al artelor, filozoful german socotea muzica drept singura formă artistică perfectă, fiindcă numai ea posedă acea capacitate de a sugera realul fără să reproducă veridic ori verosimil elementele realităţii. În creaţiile sale anterioare, Belfi introduce în literatură elemente muzicale, apelînd la armonie, ritm, melodicitate şi mai ales la contrapunct, care adună procedeele stilistice şi le subordonează unui principiu compoziţional antitetic. O asemenea *tonalitate melodică* a operei literare participă la alcătuirea simbolului, subliniind sugestiv atmosfera generală a textului şi simbolul central. Noutatea structurală a romanului *Petersburg* constă în aceea că scriitorul încearcă o nouă tonalitate melodică în strînsă concordanţă cu natura simbolului şi cu subiectul scriiturii.

Baza construcţiei muzicale a romanului este scena singulară. Ea îşi asumă sarcina de a sublinia şi a marca fragmentarea conflictuală a lumii. O folosise cu succes Dostoievski în *Idiotul*



și *Adolescentul*. Cu funcții impresioniste, scena de viață poate fi găsită la Garșin și Bunin sau chiar la Cehov. Se remarcă la Belfi o anumită distanțare în raport cu predecesorii săi. Pentru ei scena se lasă antrenată într-un sistem în care părțile sînt ierarhizate după un grad de afinitate. Tema și subiectul, acțiunea și natura personajelor ordonează aceste scene, chiar atunci cînd ele contrastează puternic între ele, dar tind spre obținerea unui echilibru compozițional și ideatic. Concepția melioristă a lui Dostoievski ducea spre evidențierea acelor forțe care, după părerea sa, s-ar fi putut opune invadării prin haos a întregului spațiu uman. Atît timp cît există o Sonie capabilă de jertfă în numele unui sentiment, străin de orice rămășiță raționalistă, atît timp cît ea va putea să sufere și să suporte martirajul disprețului public în numele altruismului uman, raționalitatea mecanică, rece și distructivă, nu va putea să-și extindă domnia asupra întregii umanități.

Le Belfi se produce o singularizare perfectă a scenelor. Ele nu mai servesc decît la transmiterea unor informații parțiale cu privire la o anumită situație, persoană ori acțiune. Anonimizarea și alienarea s-au extins așa încît între componentele unui întreg a dispărut orice legătură de afinitate. Mai mult încă, faptele și evenimentele, personajele și acțiunile lor nu mai sînt corelate de consonanțe și disonanțe cauzale, cum se întîmpla în romanul problematic din secolul al XIX-lea. Noțiunea de întreg se realizează doar prin alăturarea serială a scenelor. În romanul *Petersburg* a dispărut împărțirea în capitole. Textul e divizat în două părți, iar fiecare parte în patru subdiviziuni, alcătuite din opt pînă la douăzeci de scene, dispuse în serii cu o evidentă structură muzical-simbolică. Romanul se prezintă ca un imens simbol, axat pe o structură muzicală, al cărui leitmotiv este bomba. Simbolul marchează criza existențială a lumii, în timp ce bomba o potențează la maxim.

Structura muzicală a romanului urmează regulile artei expresionist-dodecafonice<sup>10</sup>, ordonînd și subordonîndu-și subiectul și fabula, personajele și acțiunile lor, evenimentele și conflictele. Acțiunea se desfășoară cu rapiditate, deși mișcarea ei e sincopată, demersurile evenimentțiale se alternează ca într-un teatru în care actorii poartă măști, într-o precipitare sterilă, ca într-un balet mecanic acționat de o febră delirantă. O astfel de tratare cere o extremă diversificare a limbajului și stilului.



Se impune alcătuirea unui tot fragmentat în moduri diferite de expresie și care să fie contradictorii în plan ideatic.

Belfi recurge la seria dodecafonică ca fiind cea mai potrivită pentru a putea să găzduiască simbolul complex al lumii fragmentate, în care individul alunecă iremediabil spre o mecanizare irațională.

Noua structură romanescă, creată de Belfi pentru romanul său simbolist, nu va face prozești. După părerea lui Maurice Blanchot, soarta romancierului din secolul al XX-lea nu mai este aceea de a tinde spre epuizarea genului, ci spre alterarea lui și el îl "altera cu o asemenea autoritate, și cu o putere atât de stingheritoare, iar uneori atât de stingherită, încât nu mai era posibil să te întorci la forma tradițională, nici să mergi mai departe în folosirea formei aberante, și nici chiar să o repeți"<sup>11</sup>.

#### N O T E

1 M. Bahtin analizează aceste raporturi, aplicate la creația lui Dostoievski, în *Problemele poeticii lui Dostoievski*, în românește de S. Recevski, București, Ed. Univers, 1970, p. 140-251.

2 Termenul e folosit de scriitor în volumul *La hotarul dintre două veacuri*, apud Andrei Belfi prezentat de Vladimir Piskunov, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 289.

3 René Girard tratează problema celor două generații din *Demonii în Minciună romantică și adevăr românesc*, în românește de Alexandru Băciu, București, Ed. Univers, 1972, p. 255-261.

4 Andrei Belfi, *Petersburg*, în românește de Alexandru Calais, București, Ed. Univers, 1973, p. 235.

5 Idem, p. 192.

6 Idem, p. 101.

7 Idem, p. 58.

8 Apud Andrei Belfi prezentat de Vladimir Piskunov, *op. cit.*, p. 298.

9 Andrei Belfi, *Petersburg*, p. 285.

10 Dodecafonismul este o tehnică de compoziție muzicală menită să înlocuiască, în condițiile atonalismului, regulile armoniei clasice bazate pe funcționalitatea acordurilor. Elementul principal al tehnicii este seria care ordonează întregul sistem, în centrul căruia se află gama de 12 semitonuri (vz. *Dicționar de muzică*, București, 1979, p. 66 și 184-185).

11 Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Ed. Univers, 1980, p. 201.



КОМПОЗИЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО  
(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Несомненно, на выбор композиционной структуры А. Белым в прозе влияла поэтика символизма, хотя определяющую роль играл в этом выборе и художественный опыт русской литературы XIX века.

Данная работа ставит себе целью анализировать роман А. Белого Петербург, чтобы выявить некоторые аспекты взаимоотношений между композиционной структурой произведения и влиянием новой, современной музыки.

Содержание романа сосредоточивается на создании одного символа, который должен олицетворить сущность отчужденного мира. Окружающий мир находится под знаком полного падения пелой, существующей до сих пор, системы человеческих ценностей.

Чтобы создать такой символистический роман романисту нужна новая композиционная структура. Художественное новаторство А. Белого состоит в использовании новой музыкальной структуры, в центре которой находится отдельная спена. Музыкальная композиция романа соответствует критериям экспрессионистическо-додекафонистической музыкальной техники. Таким образом, писатель реализует нужное равновесие между символистическим содержанием романа и соответствующей его формой.

---







## THÉÂTRALITÉ ET POÉTICITÉ Observations sur le drame médiéval

par

MARGARETA GYURCSIK

"Tout texte médiéval a un caractère dramatique en ce sens qu'il est destiné à fonctionner dans des conditions théâtrales - il y a un chanteur/récitant qui chante/dit le texte devant un auditoire, sur une 'scène', et le texte a littéralement un rôle à jouer'. Il se crée ainsi un espace autonome, un tissu de figures où le temps de l'auteur et celui de l'auditeur se mêlent dans un déchiffrement continu de quelque chose qui les transcende en les englobant"<sup>1</sup>. Comme les happenings actuels, les oeuvres médiévales - dont le théâtre en premier lieu - représentent, par la condition même de leur fonctionnement, un moyen de défoilement collectif et non pas une forme de consommation individuelle de la littérature. En effet, le drame médiéval favorise la représentation/le spectacle au détriment du texte dramatique. La mise en scène, les décors, les costumes, les chants, les danses l'emportent sur le texte écrit qui jouit de peu de prestige et n'est généralement que le prétexte de la représentation. Cependant, à envisager la relation texte - représentation dans une perspective diachronique, on est amené à remarquer, des premiers "jeux" dramatiques du XII-e siècle jusqu'aux grands mystères du XV-e siècle, un processus de cristallisation progressive du texte, qui acquiert une certaine autonomie poétique par rapport à la représentation.

Dans les premiers drames médiévaux, datant du XII-e siècle, le texte dramatique suit de très près son modèle (le texte sacré). L'auteur ne se permet pas d'être original puisqu'il s'agit, pour lui, de traiter un "sujet parfaitement inaltérable"<sup>2</sup>. Le texte dramatique actualise en l'occurrence un donné traditionnel qui existe dans la mémoire collective. Il est généré par une "pratique symbolique anti-paradoxe" dont les unités oppositionnelles (le Bien et le Mal, le Paradis et l'Enfer, etc.) s'excluent l'une l'autre. Le symbole est univoque et le sens - "la clé" - préexiste à l'énoncé symbolique<sup>3</sup>. D'où le caractère impersonnel du discours, sa tendance vers l'abstraction/le général au détriment du concret/



du particulier. D'où aussi une certaine isotopie du discours dramatique et de la structure discursive du texte sacré, allant jusqu'à l'emploi identique de maints énoncés.

Il y a pourtant dans les premiers jeux dramatiques un autre texte, tout aussi intéressant que le texte dramatique proprement dit, à savoir le texte des didascalies. Albert Pauphilet nous a restitué les nombreuses indications scéniques que porte le manuscrit du *Jeu d'Adam*<sup>4</sup> et dont l'ampleur, le caractère systématique, de même que l'existence de quelques traits pertinents nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un texte analysable comme tel. Outre leur valeur documentaire, voire leur importance pour la connaissance des conditions de la représentation médiévale, les didascalies ont un fonctionnement qu'on pourrait nommer narratif: c'est que le texte des didascalies peut être lu comme une narration qui s'organise doublement, comme histoire et comme discours. En tant qu'histoire, le texte des didascalies comporte une action faite de péripéties et de personnages qui ne se réclament plus d'une pratique symbolique, mais se situent au niveau événementiel:

"Alors Adam aura une bêche, et Eve un rateau, et ils commenceront à cultiver la terre, et ils sèmeront du blé. Après qu'ils auront semé, ils iront un moment s'asseoir, comme fatigués de leur labeur, et en pleurant ils regarderont souvent le Paradis, en se frappant la poitrine.

Pendant ce temps viendra Diabolus, et il plantera dans leur culture des épines et des chardons, et il s'en ira.

Quand Adam et Eve viendront à leur culture et verront sortis les épines et les chardons, frappés d'une violente douleur ils se prosterneront à terre, et se rassayant ils se frapperont la poitrine et les cuisses, exprimant leur douleur par leurs gestes. Et Adam commencera sa lamentation"<sup>5</sup>.

Cette véritable séquence narrative, à laquelle on peut ajouter quelques autres<sup>6</sup>, comporte une suite d'actions, de même que des personnages qui agissent conformément à une motivation psychologique et non plus métaphysique comme dans le texte dramatique proprement dit. Il est intéressant de remarquer que la "vérité psychologique" dont on a parlé à propos du *Jeu d'Adam* est à peine visible dans le texte dramatique en raison du projet édifiant, fatalement appauvrissant, de l'auteur, tandis que cette même vérité éclate pleinement dans les didascalies. L'auteur y introduit des indications inutiles à la mise en scène et dont la fonction est



de donner une motivation psychologique à ce qu'on voit sur scène. Parfois ces indications sont redondantes, du fait qu'elles répètent, par souci de motivation psychologique, ce qui est déjà suggéré par le jeu des acteurs<sup>7</sup>. Quoi qu'il en soit, le texte des didascalies actualise la fonction référentielle du langage par la représentation des choses concrètes du monde réel. Si dans le texte dramatique le langage réfère à un univers métaphysique, abstrait, dans le texte des didascalies le langage sert à la description du monde naturel, complexe et mouvant. L'univers référentiel y est fait d'objets dont l'appartenance au monde matériel est nettement marquée: "fleurs odorantes", "tunique rouge", "peplum blanc", "vêtements pauvres, cousus de feuilles de figurier", etc. C'est un univers familier, quotidien (où Adam et Eve sèment le blé, les diables "choquent leurs marmites et leurs casseroles") pourvu de dimensions spatiales ("lieu écarté", "deux pierres éloignées l'une de l'autre") et temporelles ("après quelque temps", "après cela", "l'ayant regardé longtemps", "au bout de quelque temps") bien précises.

Il se crée ainsi une opposition entre les deux univers référentiels: l'univers abstrait, hiératique du texte dramatique et l'univers concret, quotidien du texte des didascalies - opposition censée signifier la tendance du drame médiéval à introduire le profane au coeur même du sacré et à mettre en scène leur tension.

A côté de la fonction conative exigée par le statut même des didascalies, destinées aux clercs censés monter la spectacle (dans la *Jeu d'Adam* cette fonction est exprimée grammaticalement par le futur et le subjonctif à valeur d'impératif) on peut reconnaître au langage des didascalies une fonction métalinguistique. C'est que les didascalies ne "parlent" pas seulement des choses qui constituent l'univers de la représentation. Elles parlent aussi d'elles-mêmes, dans la mesure où elles indiquent les conditions de leur propre énonciation. Dans les indications scéniques qui précèdent le texte dramatique, l'auteur démonte le mécanisme de l'énonciation et en décrit les éléments. On assiste à une leçon d'apprentissage de l'énonciation scénique: l'auteur indique à son destinataire (metteur en scène, acteurs) non seulement comment dire et faire, mais aussi quelles sont les conditions de l'énonciation qui rendent à la représentation sa correctitude et sa cohérence: le rythme de l'émission verbale, l'ordre des



énoncés, la concordance entre geste et parole:

"Et qu'Adam ait bien appris quand il doit répondre, pour n'être ni trop rapide ni trop lent à répondre. Et que non seulement lui mais que tous les personnages soient instruits à parler posément, à faire le geste qui convient à la chose dont ils parlent, à n'ajouter ni ne retrancher une syllabe dans le vers, et à dire dans l'ordre ce qui doit être dit" (p. 6).

On distingue par la suite, dans les didascalies dont est parsemé le texte dramatique, des énoncés métalinguistiques qui se réfèrent à l'acte de parole soit d'une manière générale (presque chaque didascalie finit par l'énoncé dit/disant/dira qui annonce un acte de parole), soit d'une manière plus particulière, en précisant le genre de discours qu'on va entendre: lamentation ("il commencera sa lamentation"), imprécation ("remuant la tête avec une grande indignation, il dira", "il dira d'un ton irrité"), persuasion ("... s'adresse doucement et amicalement"), de même que la qualité du discours ("ils prononcent clairement et distinctement").

On peut donc conclure que les premiers drames médiévaux, dont le *Jeu d'Adam*, sont formés de deux textes différents: le texte représenté (le texte dramatique) où ce que l'on dit/joue (le sens symbolique) est connu d'avance par le public, et le texte de la représentation (l'ensemble des didascalies et le spectacle qui en résulte) qui, tout en précisant comment on doit dire/agir sur scène est censé suppléer au défaut de concret et de mouvement du texte représenté. Celui-ci tend à se figer en une suite de tableaux - le tableau pouvant être défini comme "procès synchronique présent à la scène" et "point d'achèvement d'un mouvement"<sup>8</sup>. Aussi le *Jeu d'Adam* est-il constitué par une suite de tableaux tels que "l'entrée au paradis", "la tentation d'Eve", "la douleur d'Adam après le péché", etc. Le texte dramatique est essentiellement commentaire de ces tableaux: il *dit* la beauté du paradis ou la douleur d'Adam, qu'on *voit* sur scène grâce au décor et au jeu des acteurs. Face à ce texte figé et redondant, le texte de la représentation est un procès diachronique doublement orienté: vers le monde réel/laïc et vers son propre langage.

Après le XII-e siècle, les didascalies perdent leur ampleur initiale. Dans le *Jeu de Saint Nicolas* (XIII-e siècle) elles sont déjà réduites à des indications très générales concernant les décors (dépourvus de tout détail précis: le palais du Roi, une ta-



verne, une place), les gestes ("le Roi fait claquer son ongle sur sa dent"), le destinataire du discours ("au Roi", "au Sénéchal", etc.). C'est le premier pas vers la libération de la représentation à laquelle l'auteur n'impose plus un système d'indications scéniques. C'est aussi le premier pas vers l'autonomie du texte dramatique qui devient de plus en plus prégnant en tant que texte poétique et attire l'attention comme tel. C'est le cas, au XV-e siècle, du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban. Cette "somme" de la littérature médiévale a fait l'objet d'un spectacle à dimensions imposantes qui a tiré profit de toutes les merveilles de la mise en scène médiévale, sans que l'auteur en eût donné des indications détaillées. Mais le *Mystère* de Gréban est aussi un des textes poétiques les plus importants du Moyen Age. A la fois dramatique et lyrique, réaliste et bouffonne, cette oeuvre ne se double plus au point de vue de sa structure textuelle. En l'absence d'un texte de la représentation constitué comme tel - les didascalies étant réduites au minimum - le texte dramatique/écrit prend à son compte la complexité et les fonctions diverses assumées dans le *Jeu d'Adam* par les didascalies. Tout en gardant le caractère édifiant du texte sacré, la pièce de Gréban enrichit le sens symbolique par des références au monde réel et à ses contradictions. Il y a dans les répliques des personnages maintes allusions aux activités quotidiennes, comme par exemple dans la Pastorale (vers 4638-4954) où l'on fait l'éloge du métier de berger et de la vie rustique. Il y a aussi des fragments très amples d'analyse psychologique (les monologues de Joseph, de Judas, etc.). Les personnages font souvent allusion à leurs sentiments, états d'âme, tourments intérieurs et s'auto-analysent: "puisque'il me faut désespérer ... puisque le don d'espoir me manque ...", "tu jettes mon coeur dans le doute ...", etc.<sup>9</sup>.

Ce qui augmente considérablement l'intérêt littéraire du texte de Gréban c'est que le langage y accomplit une fonction poétique (au sens jakobsonien). Ayant perdu sa transparence primaire, propre au *Jeu d'Adam* et aux autres jeux de la même époque, la langue de Gréban est intéressante comme tel et attire l'attention "pour son propre compte" par sa densité allant parfois jusqu'à l'opacité. Des énoncés tels que:

"Rage solitaire, redoutable, renforcée! Rouge rage plus enragée que la rage qui me torture", ou bien

"Haute tour de désespérance, embastillée de cris pitoyables,



couverte de pleurs de rage, enclose d'un mur indestructible forgé par la main du diable, dont les fossés sont des puits profonds, des abîmes sans bords et sans fond, dont les salles pour toute parure, hélas! sont peintes des lacs du Démon, attends-moi, terrible manoir. ... Attends-moi, prison rigoureuse, fourneau rouge de feu ardent, fosse pleine de serpents, rivière de borborygmes puant."<sup>10</sup>

sont pourvus d'une force de suggestion remarquable, et cette virtuosité verbale qui fait éclater les ressources inattendues des mots témoigne de la poéticité du langage dramatique. Si dans le *Jeu d'Adam* les énoncés métalinguistiques apparaissaient uniquement dans les didascalies, le langage de Gréban manifeste sa fonction métalinguistique dans le texte dramatique même. Les répliques des personnages renferment des références à l'énonciation, en fournissant des informations sur le discours qu'ils sont en train de produire et sur l'acte de la communication:

"Diables, écoutez, je vais vous faire en deux mots un discours agréable. J'ai entendu, il me semble, la voix de notre serviteur ... qui appelle la mort à haute voix: et personne ne lui répond" (p. 104).

"Tu fis cette confession sans dévotion de pensée" (p. 107).

"Voulez-vous donc que je commence mon récit?" (ibid).

La parole théâtrale prend ainsi conscience d'elle-même. Mais elle ne communique plus cette conscience de soi aux seuls créateurs du spectacle, par l'intermédiaire des didascalies, comme au temps du *Jeu d'Adam*. Cette fois-ci elle s'adresse au public même, auquel le texte représenté communique les sens donnés par l'auteur, mais aussi la conscience qu'il a de sa propre condition. Dans la pièce de Gréban il y a même un acteur qui s'adresse directement au public, au commencement de chacune des quatre journées que comporte le spectacle, pour présenter le résumé de la journée précédente et, à la fin, pour résumer ce qui vient d'être représenté et pour inviter le public à voir la suite le lendemain. Il expose également au public les intentions du poète. Il y a là une forme bien "didactique" de contact avec le public. Pourtant, tandis que les premiers jeux dramatiques du XII-e siècle avaient réalisé le contact entre la salle et la scène uniquement par le biais de la mise en scène, les drames du XV-e siècle impliquent le public dans le spectacle en lui adressant la parole et en le rendant ainsi conscient de sa condition de récepteur d'une "illusion comique".



On peut conclure que le drame médiéval, très "théâtral" dès ses premières manifestations, gagne en poéticité au fur et à mesure qu'il développe cette théâtralité même. Au début, la poéticité du drame médiéval se situe plutôt au niveau des didascalies et du spectacle, plus denses et plus prégnants que le texte dramatique, pour s'emparer par la suite du texte dramatique lui-même. Le *Jeu d'Adam* vit par le spectacle. La pièce de Gréban vit, elle, aussi bien par la représentation, beaucoup plus spectaculaire qu'au temps du *Jeu d'Adam*, que par son texte dramatique et par la lecture que chacun peut en donner. Le *Jeu d'Adam* est un théâtre à être joué et qui perd à être lu, tandis que la pièce de Gréban peut faire à égal profit l'objet de la représentation (spectacle collectif) et de la lecture (acte individuel). Pourtant, pour le public médiéval, le texte dramatique ou autre restait essentiellement un "objet auditif, fluide et mouvant"<sup>11</sup>. Si nous nous intéressons actuellement au texte de Gréban en tant que texte poétique, donc objet écrit explorant les ressources de son propre discours, il faut préciser qu'aux yeux du public médiéval il était avant tout spectacle, mouvement, action. Mais on peut supposer que ce même public n'était pas sans saisir une certaine tension entre oralité et écriture - tension que la pièce de Gréban avait rendue manifeste en raison de la prégnance poétique du texte écrit/dit.

#### N O T E S

1 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, "Poétique", 1972, p. 75.

2 Cf. A. Pauphilet, *Avant-propos*, in *Jeux et Sapience du Moyen-Age*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 5.

3 Ce type de pratique symbolique est propre selon Kristeva à la société européenne jusqu'aux environs du XIII<sup>e</sup> siècle (cf. *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, "Tel Quel", 1969, p. 116).

4 Edition citée.

5 *Le Jeu d'Adam*, in *Jeux et Sapience du Moyen Age*, éd. citée, p. 30. Nous renvoyons désormais à cette édition dans le texte de notre ouvrage.

6 Voir pp. 33, 36-37, 41.

7 Voir pp. 25, 30.

8 Nous empruntons cette définition à Danielle Kaisergruber, David Kaisergruber, Jacques Lempert, *"Phèdre" de Racine. Pour une sémiotique de la représentation classique*, Larousse Université, 1972, p. 9.



9 Gustave Cohen parle à ce propos du "réalisme" de Gréban qui prête à ses personnages des "sentiments naturels" et essaie de saisir la complexité de la nature humaine (cf. *Le Théâtre en France au Moyen Age*, I, Paris, Rieder, 1928, p. 74-75.

10 *Le Mystère de la Passion*, in *Le Théâtre religieux au Moyen Age*, Classiques Larousse, p. 110.

11 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 41.

## TEATRALITATE ȘI POETICITATE

### Observații asupra dramei franceze medievale (REZUMAT)

Plecînd de la ideea, general acceptată, că drama medievală favorizează reprezentăția/spectacolul în detrimentul textului scris, lucrarea analizează procesul de cristalizare progresivă a textului dramatic, respectiv modul în care textul scris dobîndește o anumită autonomie poetică în raport cu reprezentăția. Se analizează dintr-o perspectivă diacronică raportul între textul didascaliilor și textul dramatic propriu-zis, constatîndu-se că dacă în primele sale forme de manifestare / "jocurile" dramatice din secolul al XII-lea/ drama medievală este "poetică" /în sens jakobsonian/ la nivelul didascaliilor, în etapele următoare poeticitatea se deplasează la nivelul textului dramatic însuși / secolul al XV-lea/. Sînt evidențiați principalii factori de poeticitate, cu referire specială la teatrul lui Arnoul Gréban: pregnanța sonoră și densitatea limbajului, funcția sa metalingvistică, autoreferențială. Se ajunge la concluzia că poeticitatea dramei medievale se manifestă nu prin slăbirea teatralității ci, dimpotrivă, prin accentuarea acesteia.

---



## IPOSTAZE ALE MORFOLOGIEI PERSONAJULUI ÎN ROMANUL AMERICAN POSTBELIC

de

TUDOR BESUAN

Un element de legătură între creațiile literare americane construite în jurul omului ca factor social integrat sau izolat de societate, protestul este revendicat cu mândrie de artiștii cuvîntului scris, deși cuvîntul propriu-zis a suferit o variație esențială de sens. Conținutul său primordial, acela de "a depune mărturie pentru cineva sau ceva", "a afirma în mod solemn o idee", sau "a pleda pentru o cauză", se pierde treptat; "conotația sa pozitivă dispare aproape complet", afirmă Bruce Cook, "protest însemnînd astăzi "a pleda împotriva unei idei, cauze sau persoane"<sup>1</sup>. Cu toate acestea, exegetul american subliniază necesitatea protestului angajat într-o schimbare favorabilă umanității și nu ca o simplă negare nejustificată a unei stări de fapte.

Tradiția elementelor protestatare, a luptei unei minorități împotriva majorității amorse sau a individului împotriva societății, pot fi într-adevăr urmărite în literatura americană, care își revendică protestul ca principiu fundamental. Invocat în repetate rînduri de artiști, dreptul de a fi diferit de cei din jur a produs o diversificare de mari proporții la nivelul creației românești.

Cu toate că literatura americană în ansamblu conține multe elemente comune cu creația artistică a lumii vechi, aduse din Europa odată cu valurile de emigranți și îmbinate într-o formă nouă, ea este caracterizată în același timp prin concentrarea asupra unor principii verificate în practică și prin refuzul teoretizărilor sterile, care determină creația literară să se axeze în general pe elemente sociologice, devenind un act social în primul rînd și nu unul existențial.

Încercările de a se elibera de influențe străine exercitate pe plan ideologic și literar de reprezentanții artei și filozofiei vechiului continent au condus romancierii americani spre redarea artistică a realității trecută prin filtrul experienței personale.



Generalizările la care ajung aceștia vor purta amprenta originalității actului de creație; deși, cu puține excepții, alienarea rămâne o trăsătură dominantă a operei de artă, artistul american încearcă să salveze idealurile umane, pledînd pentru o integrare a eroului în societate ca singură formă de luptă efectivă împotriva aplatizării sociale, culturale și psihologice suferite de individ.

Intr-o astfel de interpretare, integrarea nu este echivalentă cu acomodarea, aceasta nefiind decît o formă de acceptare a alienării, în timp ce integrarea urmărește stabilirea unei baze de acțiune din interiorul societății și nu din afara ei, așa cum dovedesc eroii lui Bellow, ai lui Heller sau ai lui Mailer.

Cele trei faze ale protestului în literatura americană modernă<sup>2</sup>, separate prin conflagrații mondiale, oferă o linie ascendentă a intensității formelor de protest, culminînd în anii '30 prin romanul social creat de Sinclair Lewis, Dos Passos sau James Farrell, prin lupta pentru libertatea individuală de creație. După o perioadă de stagnare, protestul românesc se accentuează după războiul al doilea mondial, odată cu intensificarea conflictelor ideologice și sociale într-o lume cu un grad nemaîntîlnit de complexitate.

Personajul cu caracteristici non-eroice al romanului postbelic devine imaginea din oglindă pentru omul lumii contemporane. Nostalgia spațiilor neîngrădite, mitul frontierei ce se deplasează treptat spre vest, oferind individului posibilitatea fizică a mișcării și confruntării cu natura, se comprimă în romanul american al anilor '50, devenind impulsurile ce pun în mișcare personajele lui Kerouac, Bellow sau Mailer.

Concentrările urbane specifice lumii moderne determină apariția protestului individualizat împotriva depersonalizării provocate de tehnicitatea extremă. Eroii lui Salinger încearcă să scape din tentaculele orașului, refugiindu-se în imaginație; la rîndul său, Updike își refugiază personajele într-o lume a miturilor antice, în timp ce Heller construiește în *Catch-22* un univers imaginativ după modelul homeric, în care eroii preiau atributele zeilor greci, fără puterea acestora, pentru a oferi o imagine a lumii absurde ai cărei exponenți sînt.

O altă caracteristică generalizată a personajului din romanul american postbelic este evoluția sa non-formativă, prin care eroii resping maturizarea, ca în cazul operei lui Salinger sau



Bellow, unde cititorul întâlnește o versiune existențială a rebelului ca urmare a alienării. Tommy Wilhelm, protagonistul din *Seize the Day* (Trăiește-ți clipa, 1956) poate servi ca exemplificare a procesului de dezinițiere la care este supus individul într-o societate în care valorile umane își pierd importanța datorită cursei îmbogățirii. Refuzul său de a evolua conform percepțelor universal recunoscute de cucerire cu orice preț a unei poziții financiare solide sugerează protestul împotriva dezumanizării provocate de cultul banului, ale cărui victime - trecute, prezente sau în devenire - propagă o filozofie falsă a succesului, îmbinând spiritul speculativ european cu inocența specifică Noului Continent.

Dificultatea majoră în cazul romanului contemporan american așa cum s-a arătat în repetate rânduri<sup>3</sup>, rezidă în descoperirea unor relații semnificative între scriitori și opere extrem de diferite.

Uneori romancierul încearcă să evite analiza și interpretarea psihologică a actelor comportamentale ale personajelor sale, privindu-le din exterior, fără comentarii sau elemente de viață interioară, atitudine ce conduce la crearea unui univers abstract, care precede - în viziunea lui Camus - apariția patologicului, ca "un protest patetic, dar steril, al unei lumi a deznădejdi"<sup>4</sup>.

Alteori romanul însuși se transformă în anti-roman, păstrând aparența și contururile creației romanești, ca în cazul *Lolitei* lui Nabokov, și folosindu-le pentru a exemplifica un proces de autodistrugere formală a principiilor fundamentale ale acesteia, proces descris de Jean Paul Sartre drept "reflectare a romanului asupra lui însuși"<sup>5</sup>.

*Alienarea eroului, rezultat al conflictului între codul etico-moral și realitate, al dezumanizării provocate de corupție și însingurare.* Cu tot caracterul singular al reacțiilor față de războaie ale diferiților autori, o trăsătură comună majorității personajelor romanești create în deceniul al cincilea o constituie sentimentul de alienare generalizat, cu o pondere specifică în cazul indivizilor care încearcă să se reintegreze într-o lume ale cărei valori au fost profund afectate de războaie, "... o lume care a fost martora potențialului de inumanitate a omului și în care mașina amenință supremația ființei gânditoare"<sup>6</sup>.

Considerată un concept cheie pentru societatea de consum, din care se degajă o undă de protest, care, la rândul său, "desemnează



un fenomen de conștiință și anume privarea de conștiință a omului alienat"<sup>7</sup>, alienarea a devenit un termen atît de des folosit în societatea contemporană încît nu e de mirare că oamenii de cultură continuă să lupte pentru a găsi o definiție atotcuprinzătoare în desemnarea noțiunii în sine.

Pentru o mai bună înțelegere a noțiunii de "alienare", sociologul american Melvin Seeman propune o cercetare a relațiilor psihosociale, denumite de el 'efecte subiective ale instrăinării', pe care le vizualizează în felul următor:

| =====                                         |                                                |                                            |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| S f e r a                                     | Dimensiunea obiectivă a alienării              | Dimensiunea subiectivă a alienării         |
| =====                                         |                                                |                                            |
| Creția materială                              | Alienarea în raport cu mijloacele de producție | Neputința                                  |
| Creția spirituală                             | Alienarea în raport cu creația spirituală      | Lipsa de sens                              |
| Relațiile cu ceilalți oameni și cu societatea | Alienarea în raport cu societatea și omul      | Izolarea socială, lipsa de criterii, norme |
| Raportarea la propria sa activitate           | Alienarea în raport cu rolul social            | Instrăinarea de sine însuși                |
| =====                                         |                                                |                                            |

Pentru personaj, definirea conceptului de alienare este strict necesară în analiza stărilor conflictuale în care apare cu regularitate.

"Instrăinarea - ca fenomen social complex, cu determinări concret-istorice - apare ca expresie a relației sociale dintre om și produsele creativității sale (obiecte, instituții, sisteme de relații, de idei și teorii) în condițiile în care aceste obiectivări-creații, rezultat al activităților sale teoretice și practice, se separă de omul creator, se autonomizează și-l domină, subordonându-l și aservindu-l"<sup>8</sup>.

În lumina unei astfel de definiții, alienarea eroului primește o fundamentare noțională necesară, explicînd modalitățile de aservire a individului în relațiile cu produsele creativității sale.

Subliniată de Marx cu referire la fetișismul mărfii, reificarea relațiilor sociale în lumea occidentală alterează în mod fundamental esența raporturilor umane.

Chiar dacă literatura americană nu prezintă faza extremă de



idolatrizare a obiectelor oferită de Noul Roman francez - un exemplu ilustrativ este mini-romanul *Les-Choses* (Lucrurile, 1965) al lui Georges Perec, reificarea este prezentă la toate nivelele societății americane, ca ipostază și - în același timp - consecință a alienării.

Pasiunea de a acumula bunuri materiale apare în strinsă legătură cu formula americană de "self-made man", omul care a reușit în viață prin forțe proprii, reușită exprimată prin posesiuni concrete practic nelimitabile, concentrate deobicei în formule financiare prospere. Rezultatul previzibil al procesului de alienare materială, neputința de a ține pasul cu "favoriții soartei" se corelează cu formele spirituale și sociale ale aceluiași proces, culminând prin alienarea individului față de el însuși. Incercările de depășire a reificării nu au sorti de izbândă pe plan general, fiind deobicei contracarate de anomie<sup>9</sup>, fărâmițarea socială, rupearea legăturilor tradiționale dintre indivizi, lipsa de legi și norme stabile sau existența unor legi contradictorii - atât de plastic descrisă în *Catch-22*.

Relațiile dintre individ și societatea americană modernă determină apariția unui sentiment de izolare, specific stării de alienare. Neputința de a depăși o fază ce i se pare tranzitorie îi provoacă acestuia o stare de revoltă cronică, exprimată prin exacerbarea individualismului și care izbucnește sporadic, deobicei fără șanse de reușită, datorită conținutului amorf al revoltei sale și lipsei unui fundament ideologic.

"Soluțiile" descoperite sînt în majoritatea cazurilor nefuncționale, contribuind la sporirea izolării omului față de societate: solitar, individul se complăce în subiectivism în conformitate cu percepțiile existențialismului, conform cărora alienarea este un fenomen strict individual.

Intr-o astfel de viziune, alienarea personajului în romanul american al anilor '50 se relevă atât în ipostaza trăirii ca sentiment al omului solitar - Saul Bellow, *Dangling Man* (Omul suspendat, 1944), cît și ca modalitate de exteriorizare, ipostaze ce se neagă reciproc în cele din urmă. Deschiderea spre colectivitate este însă elementul care separă creația lui Bellow de existențialism, dovedind existența unui potențial uman folosibil împotriva alienării.

Prezenta stare de fapte nu constituie un fenomen specific doar anilor '50, întrucît ea a apărut treptat în creațiile roman-



cierilor dintre cele două războaie. Cu toate acestea, prin dispariția ultimelor rămășițe ale idealismului secolului al douăzeci-lea, literatura americană postbelică a fost invadată de o combinație de scepticism față de șansele de supraviețuire a omului într-o lume ostilă lui și nostalgie pentru o perioadă de calm și siguranță existentă în imaginația individului. Datorită acestei stări de fapte resurgența individualismului se caracterizează prin îndoieli, lipsă de siguranță și alienare, întărite de crizele economice și politice prin care începe să treacă țara unde superlativul este considerat un atribut natural al fiecărei realizări.

Subliniată de o serie de cercetări<sup>10</sup>, relativizarea sporită a eroului în romanul contemporan față de personajul tradițional constituie o modalitate de clasificare cu rezultate generalizatoare. În *Theorie des modernen Romans* (Teoria romanului modern, 1970) Karl Migner propunea trei categorii pentru eroul modern - personajul supus unui proces de reductibilitate, personajul alienat și personajul sintetic<sup>11</sup>.

În cazul primei categorii, personajele se concentrează asupra unui singur sentiment, așa cum face Frank Alpine, în romanul lui Bernard Malamud *The Assistant* (1957); filiația Dostoievski - Joyce - Malamud, cu obsesiva ispășire prin dragoste, conduce la o depersonalizare a eroului, despre care se poate chiar afirma că suferă un transfer de personalitate din partea elementului etic al romanului, Morris Bober.

A doua categorie, asupra căreia se va reveni, reflectă alienarea individului în raporturile sale cu grupul social în ansamblu, dar și cu veritabilele valori umane ce se pierd în societatea occidentală contemporană. Însingurarea eroului și refuzul autorului de a adopta o soluție facilă pentru rezolvarea conflictului între acesta și lumea înconjurătoare sînt ilustrate cu multă acuitate în romanele lui Carson McCullers, unde singurătatea și frustrarea ce rezultă din dragoste apar drept caracteristici fundamentale ale personajelor. Surdomutul John Singer și preadolescenta Mick Kelly, îndrăgostită de muzica lui Mozart, în *The Heart is a Lonely Hunter* (Inima este un vînător singuratic, 1940) sau Frankie, alias F. Jasmine Addams, eroina romanului *The Member of the Wedding* (Nuntașa, 1946), sînt uniți prin singularitatea reacțiilor față de cei din jur, de care vor să se atașeze sufletește și cu care, în cele mai multe cazuri, nu găsesc posibili-



tăți de comunicare.

Ca ultimă exemplificare a clasificării exegetului german, personajul sintetic, privit de Migner ca structură ce conține un mesaj esențial pentru omenire, apare drept purtătorul de cuvânt al lui Thomas Pynchon în *V* (1963). Prin maniera în care autorul adună la un loc fragmente de istorie fără o legătură spațială sau temporală logică, procesul de entropie asupra căruia se concentrează romanul este accentuat odată cu "afirmarea neînsuflețitului". Eroina căutărilor, V., se dovedește în cele din urmă un personaj în întregime artificial, în timp ce robotul Shroud este o parodiare a identității umane, sugerînd direcția în care evoluează omenirea.

Înlocuirea experienței reale cu simboluri conduce la "teatralizarea realității pe scară largă"<sup>12</sup>, în timp ce, simptomatic, personajele tind spre impermeabilitatea emoțională proprie mașinilor cu care se confundă, este concluzia la care ajunge roman-cierul, într-o manieră similară celei folosite de Alain Robbe-Grillet și alți reprezentanți ai Noului Roman francez.

Narațiunea la persoana a treia folosită de romancieri pentru a crea impresia disocierii acestora de personaje și implicit o obiectivitate sporită în redarea lumii înconjurătoare, alternează cu stilul "confesiune", al dialogului dintre autor și cititor, cu formule comportamentale ce amintesc de Dos Passos sau elemente freudiene, antibehavioriste. Într-un astfel de context, rolurile istoricului și criticului literar sporesc în mod vertiginos; este natural ca istoricul să încerce o clasificare și o încadrare în epocă a operei literare, în timp ce funcția de mediere exercitată de critică devine în multe cazuri o necesitate stringentă pentru relația autor-cititor.

*Violența, element de caracterizare a personajului.* Într-o conferință ținută la Chicago în 1956, Herbert Marcuse, scotea în evidență ideea că în cadrul "societății abundenței", fazele și tensiunile individuale rezultă din funcționarea normală a societății<sup>13</sup>. Acest aparent paradox preocupă o serie de filozofi sociologi, psihiatri<sup>14</sup>, și oameni de artă, întrucît el stă la baza explicațiilor stării de fapte din lumea contemporană occidentală.

Dacă cercetătorii britanici se concentrau în special asupra tineretului, încercînd să găsească explicații pentru apolitismul și lipsa de interes în succesul material al generațiilor postbelice<sup>15</sup>, Marcuse generalizează starea de fapte, aplicînd-o întregii



societăți, " o societate bolnavă atunci cînd instituțiile și relațiile ei fundamentale (adică structura ei) sînt de așa natură încît nu permit utilizarea resurselor materiale și intelectuale existente pentru dezvoltarea optimă a existenței umane"<sup>16</sup>. Chiar dacă teoria pulsionilor vitale oferită de Freud și care stă la baza afirmațiilor lui Marcuse nu reprezintă un factor absolut în interpretarea fenomenului social în discuție, speculațiile în această direcție sînt deosebit de interesante, oferind o explicație parțială intensificării sporite a agresivității atît de prezentă în societate și în literatură.

Filozoful german pune în discuție problema dacă presiunea socială de dirijare a pulsionilor în societatea americană modernă este cea care determină condiții negative ce frînează instinctele vitale și - prin aceasta - intensifică instinctele agresive.

De la *Why Are We in Vietnam?* (De ce sîntem în Vietnam? 1967) a lui Mailer pînă la crima grotescă din *In Cold Blood* (Cu sînge rece, 1966) romanul non-fiction al lui Capote, agresivitatea se exteriorizează în forme multiple al căror numitor comun este însă alienarea materială, spirituală și socială a individului. Dacă agresivitatea permanentă combinată cu lipsa de scrupule au reprezentat trăsături tipice pentru "self-made man"-ul american, nu este o surpriză să constatăm la nivelul creației artistice a anilor 1950 că personajul literar concentrează în majoritatea cazurilor asemenea "calități". Frank Alpine al lui Malamud pornește de la violență și agresivitate; eroul lui Bellow, Sammler, este confruntat la diferite nivele ale existenței sale de spectrul violenței exterioare. Romanul Sudului abundă în scene violente, a căror frecvență subliniază grotescul personajelor și al acțiunilor, "Frustrarea ce rezultă din procesul de dezumanizare a producției și consumului, dispariția libertății de decizie, starea de supraaglomerare cuplată cu așa-numita "militarizare" a societății de consum exprimate prin mijloacele de comunicare în masă, obișnuiesc indivizii să conviețuiască cu accidente, evaziunile și cu numărul tot mai mare de morți în războiul din Vietnam, așa cum au învățat să se obișnuiască cu accidente și cazurile de deces cotidiene cauzate de fum, smog și circulație"<sup>17</sup>.

Prin cele mai reușite creații ale romancierilor anilor '50, literatura încearcă cu toate acestea o reechilibrare a opiniei colective, oferind un punct de vedere în majoritatea cazurilor. Topos celui susținut oficial. Imaginația individuală este un ele-



ment pe care mizează autorul, care urmărește să creeze o reacție din partea cititorului, mai ales atunci cînd "formele noi ale agresiunii - atacul de la distanță, declanșarea războiului atomic prin apăsarea unui buton, ștergerea de pe fața pămîntului a populații întregi, justificate prin invocarea interesului național împotriva dușmanului național"<sup>18</sup>, conduc la apariția unor reprezentări eronate de puritate fizică și morală.

*Catch-22* este în această direcție un manifest umanitar și anti-războinic mult mai puternic decît pare la prima vedere. Faptul că un pilot de bombardier<sup>19</sup> se decide să infrunte Curtea Marțială, refuzînd să semene moarte asupra Vietnamului, pare un caz particular; prin referire la romanul lui Heller, el dobîndește dimensiuni mitice, realizînd întrepătrunderile dintre artă și realitate în ambele sensuri.

*Raționalitate și parodie.* Existențialismul promovat de Soren Kierkegaard, după care existența omului este la bază o pendulare în stare de anxietate între factorii absurzi și impresionali ai nașterii și morții, și-a găsit un teren deosebit de propice în mentalitatea romancierilor radicali de după război. Eroii acestora resping lumea înconjurătoare, căutînd în ei înșiși un refugiu în fața paradoxului provocat de combinarea idealismului de factură umanistă cu scepticismul. Fără a deveni adepții existențialismului european, definit de Sartre drept o excludere reciprocă a problemelor sociale și morale ale omului, romancierii americani postbelici introduc elemente existențiale în operele lor, fără ca acestea să atingă intensitatea cu care au fost recepționate de literatura europeană.

Printre cei ce își construiesc operele avînd la bază elemente existențiale, John Barth se detașează prin maniera de tratare a relațiilor dintre identitate și limbaj, precum și prin conținutul filozofic al romanelor. *The Floating Opera* (Opera plutitoare, 1956) este construită pe principiul verbalității ce precede existența și experiența. Tony Tanner consideră că Barth a început să scrie bazîndu-se pe principiul neopozitivist al lui Wittgenstein "lumea este tot ceea ce este cazul"<sup>20</sup>, un continuum discontinuu, o realitate variabilă asupra căreia se poate improviza la nesfîrșit. Concluziile la care ajunge eroul său și care îl determină să renunțe la sinucidere - (1. Nimic nu are valoare intrinsecă. 2. Motivele pentru care oamenii atribuie valoare lucrurilor sînt totdeauna iraționale la urma urmei. 3. Nu există, prin urmare, vreun



motiv să prețuim ceva. 4. Viața este acțiune. Nu există un motiv final pentru acțiune. 5. Nu există motiv ca să trăiești)-sînt folosite pentru a scoate în evidență elementele existențiale ale structurii sale. Todd Andrews este lăsat de autor în fața unor variante infinite a căror valoare este relativă; acesta este motivul pentru care personajul renunță să se decidă asupra vieții sau morții, complăcindu-se într-o imobilitate fizică, emoțională și mentală opusă infinității posibilităților de acțiune, 'suspendat' în afara vieții propriu-zise și refuzînd în același timp să renunțe la ea.

# N O T E

- 1 Bruce Cook, *The Beat Generation*, Scribner's, New York, p. 22.
- 2 Corneliu Nistor, *Inocență și alienare în romanul modern. De la Dostoievski la romanul american contemporan*, Teză de doctorat, T.U.T., 1976, p. 96.
- 3 Vezi John Aldridge, Bernard Bergonzi *et al.*
- 4 Albert Camus, *Esența romanului : recuperarea unității*, în "Secolul 20", nr. 9 (200), 1977, p. 23.
- 5 Jean Paul Sartre, *Contestarea romanului prin el însuși*, în "Secolul 20", nr. 9 (200), 1977, p. 27.
- 6 John Hutchens, *Punctul de vedere al unui critic*, în *Literatura Americii*, Ambasada Americană, București, 1972.
- 7 Gheorghe Aștefanei, *Problematica aliendrii și dezaliendrii*, București, Ed. Pol., 1978, p. 16.
- 8 *Ibid.*, p. 20.
- 9 *Ibid.*, p. 78.
- 10 Cf. Karl Migner, *Theorie des Modernen Romans*, Stuttgart, 1970.
- 11 *Ibid.*, p. 216.
- 12 Tony Tanner, *City of Words*, Harper Row, New York, 1971, p. 169.
- 13 Herbert Marcuse, *Serieri filozofice*, București, Ed. Pol., 1977, p. 259.
- 14 Vezi "Newweek", 18 dec. 1972, p. 81.
- 15 Cf. Kenneth Allsop, *The angry decade*, Peter Owen, London, 1958, p. 34.
- 16 Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 242.
- 17 *Ibid.*, p. 251.
- 18 *Ibid.*, p. 256.
- 19 Vezi "Chicago Tribune", 19 dec. 1972, p. 14.
- 20 Tony Tanner, *op. cit.*, p. 230.



## ASPECTS OF CHARACTER MORPHOLOGY IN THE POSTWAR AMERICAN NOVEL

## (SUMMARY)

A number of specific concepts for the American novel of the 1950-ies and its heroes are discussed in the study, whose first part was also published in AUT, XIX, 1981. The author starts from protest as a unifying element in his selection of writers and characters and analyses the non-formative and non-heroic characteristics of the hero as well as his multi-levelled alienation, illustrated in novels by Bellow, Heller, Salinger, Updike and Barth.

---



REVIEW OF THE LITERATURE IN THE FIELDS OF THE HISTORY OF THE

(1950-1951)

A number of specific concepts for the American people  
the history and its history was discussed in the study  
first part was also published in Vol. XIX, 1951. The author  
describes this process as a unitary element in his analysis of  
the history and culture and analyzes the non-ferocious and non-  
ferocious characteristics of the two as well as his own levelled  
analysis. It consists of a number of papers, but the author  
describes and analyzes.



## LE ROMAN ÉPISTOLAIRE EN POLOGNE

par

MAGDALENA WANDZIOCH

Le roman par lettres se constituant de la fin du XVII<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> jouit d'un grand succès tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette constatation valable pour la littérature française l'est aussi, dans une certaine mesure, pour la littérature polonaise si, évidemment, on tient compte du décalage dans le temps et de la différence de la qualité littéraire des oeuvres.

En Pologne, c'est le roman sentimental, voire sensible, des années 20 du XIX<sup>e</sup> siècle représenté par Ludwik Dropinski et Feliks Bernatowicz, qui adopte la forme épistolaire.

On pourrait aisément expliquer le choix de cette forme par l'influence des romans européens s'ils étaient traduits à l'époque. Il faut pourtant souligner qu'il n'existe aucune traduction contemporaine des oeuvres célèbres de Richardson ou de Rousseau. La traduction, en 1821, d'ailleurs pas réussie, des *Souffrances du jeune Werther*, postérieure à la publication du roman de Bernatowicz *Les vœux déraisonnables* constitue la seule exception. Le fait, plus facile à constater qu'à expliquer, est d'autant plus remarquable ou plutôt surprenant, qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle on observe en Pologne un vrai culte des lettres et le public connaît les traductions des *Lettres de Madame du Montier* de Marie Le Prince de Beaumont (1762), des *Lettres de Milady Catesby* de Mme Riccobini (1778), des *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny (1784), sans parler des *Lettres Persanes* de Montesquieu (1778) ou des *Lettres philosophiques* de Voltaire (1793).

Cependant il faut avouer que ces ouvrages mis en polonais révèlent non seulement l'incompétence des traducteurs mais aussi le manque de tradition dans l'art de traduire. Il paraît donc fort possible qu'on n'a pas voulu ou qu'on n'a pas pu franchir la barrière de la langue surtout lorsqu'il était question des chefs-d'oeuvres reconnus. On doit tout de même mentionner que toutes ces difficultés, prétendues ou réelles, n'ont pas empêché l'abbé Michal Krajewski d'écrire en 1786 l'imitation fidèle de la *Nouvelle*



*Heloise*, (Pani Podczaszyna), mais inférieure à l'original, surtout par le déplacement du centre d'intérêt.

L'absence dans la littérature polonaise du début du XIXe siècle des romans basés sur la connaissance du cœur humain a provoqué le vide dans le vocabulaire approprié, ce qui, à son tour, a rendu d'une part les traductions trop risquées, de l'autre a encouragé les créations originales des auteurs polonais, qui, au lieu de chercher des termes équivalents aux mots étrangers, ont enrichi leur langue en puisant dans l'ancien polonais.

Avant de passer à d'autres raisons, non moins valables, qui ont contribué à la création du roman sentimental par lettres en Pologne, il faut mentionner un phénomène de la plus haute importance, caractéristique, semble-t-il, pour toute l'Europe, à savoir une hostilité déclarée à l'égard du roman.

Les écrivains ont beau prétendre que peindre les défauts et les vices n'est pas les approuver ou bien que des exemples vrais sont plus utiles que les principes abstraits. Ce genre considéré comme dangereux et nuisible pour le goût et pour les mœurs est acceptable, à l'époque des Lumières, uniquement en tant qu'instrument de formation morale. Son seul but est d'instruire. Il va sans dire que tout ce qui a été écrit à l'époque se place sous le signe de l'utilité et de la didactique.

L'édification devient donc un prétexte pour faire accepter le genre, qui malgré cet objectif, dès le début du XIXe siècle attire l'intérêt vers les destinées insolites. Pour endormir la méfiance que le mot même de roman inspire, les romanciers tâchent de faire croire à l'authenticité des faits rapportés et déclarent publier des histoires vrais, des mémoires et des lettres authentiques.

C'est surtout le roman épistolaire qui, en tant que moyen de création neuf, s'est avéré à l'époque la forme la plus acceptable pour des raisons dont trois au moins méritent l'attention.

1° Au XVIIIe siècle on n'essayait pas de codifier le roman et ses différents genres. En raison de l'esthétique classique dominante le genre du roman était complètement négligé dans les discussions théoriques, il ne pourrait donc être question de la transgression des règles admises ou du manque de respect des autorités reconnues.

2° La forme épistolaire n'était pas envisagée comme purement littéraire, on a souligné à plusieurs reprises son aspect



quasi-documentaire.

L'écrivain jouait le rôle d'éditeur qui, ayant trouvé une liasse de lettres, les publiait tout simplement, parfois aussi il voulait être celui qui avait mis en ordre la correspondance, ou bien il se donnait pour traducteur. Son rôle étant donc passif - il ne faisait que recueillir ce que d'autres avaient écrit - sa responsabilité et le discrédit dont souffrait le genre romanesque diminuait de la sorte.

Il faut toutefois remarquer, nous en parlons par la suite plus en détail, que cette convention, voire connivence entre le lecteur et l'auteur n'est pas toujours observée dans le roman polonais.

- 3° Le roman par lettres accentuait surtout la sincérité de l'énoncé - le phénomène tout à fait nouveau, inconnu à la poétique classique, lié avec la parution des romans ayant pour objet la peinture et l'analyse des sentiments. En plus le roman épistolaire mieux qu'un autre permettait de suivre l'évolution de l'affection car non seulement une lettre isolée mais leur ordonnance exprimait les nuances des sentiments.

Kropinski reconnaît très bien cette affinité entre la lettre et la passion lorsqu'il écrit dans la préface que son roman *Julie et Adolphe* ne doit pas être jugé par la raison, le cœur seul est capable de s'acquitter de cette tâche. Il est donc le premier à contester le but utilitaire du roman.

La présentation des sensations inconnues et de douces émotions dans le roman sentimental par lettres a eu pour conséquence l'enrichissement de la langue polonaise, la simplification de la syntaxe et l'abandon du style soutenu.

Bernatowicz prétend même dans la préface que celui qui exprime son bonheur ou son désespoir ne songe jamais aux règles de grammaire et moins encore aux ornements rhétoriques.

Kropinski va encore plus loin dans ses constatations et déclare ouvertement qu'il a écrit son roman pour prouver entre autre que la langue polonaise peut exprimer aussi bien que la langue de la *Nouvelle Héloïse* les sentiments les plus tendres et délicats. La définition tellement nette de son objectif - "la défense et l'illustration de la langue polonaise" - met en doute la



prétendue authenticité des lettres. On remarque ici l'inconséquence de l'auteur, le dessein étant incompatible avec la forme choisie.

D'autre part on peut traiter le problème d'une autre manière encore et souligner l'originalité de l'auteur polonais, qui à la différence d'autres écrivains qui tâchaient avant tout de ne pas s'exposer aux reproches d'avoir composé une histoire invraisemblable (les titres et les sous-titres ainsi que les préfaces ou les avertissements aux lecteurs en fournissent la preuve) insiste sur l'originalité spécifiquement littéraire de son oeuvre.

La question qui s'impose est de savoir dans quelle mesure la déclaration de l'auteur diminuait l'intérêt de l'ouvrage. A en croire les témoignages contemporains le succès dont jouit le roman fut énorme. Les lecteurs ou plutôt les lectrices pleuraient de pitié et s'attendrissaient sur le sort malheureux des héros généreux et sensibles.

Les attitudes de deux épistoliers polonais ne sont pas sans analogies.

Bernatowicz, bien qu'il veuille passer pour celui qui a recueilli des lettres de deux amants vivant au bord de la Vistule (le sous-titre de son roman) dès sa première phrase adressée au lecteur constate que peu lui importe si les lettres qui suivent seront considérées comme vraies ou inventées de toutes pièces. Et ce qui plus est, il parle explicitement de l'origine de son roman - sa plume était menée par le souvenir d'une dame, et c'est pour l'amuser qu'il a publié son oeuvre.

La critique contemporaine a vivement réagi en reprochant à Bernatowicz sa maladresse. De nos jours pourtant on peut considérer cette gaucherie comme caractéristique de la période de la formation du roman épistolaire. La préface de Bernatowicz reflète l'hésitation de l'auteur entre deux tendances - la première visant à la forme apparemment anonyme de la prose - au document, et l'autre tendant au roman traditionnel où règne l'auteur omniscient.

La lecture de deux romans révèle une autre inconséquence encore, commune cette fois-ci à deux auteurs.

Or Kropinski, ce défenseur de la langue polonaise, qui ne cache jamais qu'il est auteur du roman, donc d'une histoire fictive, constate à la fin de son oeuvre qu'il a vu de ses propres yeux le tombeau de deux amants malheureux devenu lieu de culte des âmes sensibles et tendres.



La fin des *Voeux déraisonnables* de Bernatowicz paraît être une réplique consciente à la solution proposée par Kropinski. Or Bernatowicz déclare avoir en vain cherché la moindre trace des deux amants, rien n'a persisté ni sur la terre ni dans la mémoire des hommes.

L'illogisme de l'auteur s'y manifeste visiblement - lorsqu'à la fin du roman l'héroïne Klara meurt sur le tombeau de son bien-aimé, l'auteur semble oublier d'avoir écrit, pour satisfaire aux normes religieuses et morales de son temps que Wladyslaw - le protagoniste en tant que celui qui a attenté à ses jours, n'a pas de tombeau.

Pour ce qui est encore de la fin de ces deux romans ni Kropinski ni Bernatowicz n'ont pas su résoudre certains problèmes résultant du choix de la forme épistolaire.

L'auteur du roman épistolaire doit renoncer à son omniscience au moment même où il cède la parole aux personnages échangeant des lettres. C'est ainsi que la mort d'un des héros rompt la correspondance et ne permet plus de connaître directement ce que sent l'autre et parfois même ce qu'il devient.

Chez les deux écrivains polonais à la fin du roman il y a une sorte d'épilogue ou de commentaire de l'auteur qui se situe hors du cadre de la correspondance et dans lequel le lecteur trouve des informations portant sur les destinées de tous les personnages secondaires.

L'impossibilité de se restreindre à la perspective du personnage écrivant s'explique cependant par la volonté de donner à l'histoire le caractère plutôt romanesque. Cet attachement à la forme plus traditionnelle que le roman par lettres est visible non seulement dans les préfaces, qui constituent la partie intégrale des deux romans, et les fins mais aussi dans les titres et dans les tables des matières.

La lecture attentive des deux textes nous démontre plus d'une fois que malgré la disposition préméditée, les auteurs ont des difficultés à concilier l'échange des lettres avec l'ordre logique des événements.

C'est ainsi que l'ensemble d'informations que constitue la table des matières introduit un certain ordre dans les faits relatés par les personnages différents. En plus son rôle est aussi la transposition de l'émotion dans la langue simple, dépourvue d'éléments lyriques. Il faut avouer que ni Bernatowicz ni Kropinski



n'ont pas su éviter l'ennuyante monotonie des déclarations amoureuses qui relèguent au deuxième plan les événements racontés seulement et non présentés directement.

Ce qui est aussi digne de remarque ce sont les titres des deux romans. Celui de Kropinski *Julie et Adolphe ou l'amour extraordinaire de deux amants au bord du Dniestre* ne suggère guère l'authenticité des faits rapportés, bien au contraire l'adjectif qualificatif porte à croire qu'il s'agit d'une histoire fictive.

Le deuxième roman en question, celui de Bernatowicz, malgré son sous-titre: *Les Voeux déraisonnables. Lettres de deux amants vivant au bord de la Vistule* par lequel il veut persuader le lecteur de l'existence réelle des lettres, par leur disposition même évoque plutôt le roman d'aventures.

Bernatowicz, beaucoup mieux que Kropinski, profite de la propriété de la lettre qui constitue une unité fermée et par-là même rompt la continuité du récit. Ces ruptures qui servent à soutenir l'intérêt du lecteur sont empruntées à la technique du roman d'aventures. De cette parenté témoigne aussi la table des matières qui met en relief des événements extraordinaires - enlèvements, disparition, dissimulation d'identité, recontres surprenantes.

On remarque ici un phénomène intéressant - ce qui a décidé du succès de ces deux romans auprès du public c'est précisément ce qui, à nos yeux, constitue leur grande faiblesse. En présentant d'une part l'amour comme une passion dangereuse et la douleur comme la seule forme permise de la sensibilité, et de l'autre la voie du bonheur jalonnée d'obstacles, apparents dans la plupart des cas, les auteurs se proposent avant tout de flatter chez le lecteur le goût d'un romanesque facile, de le surprendre et de l'émouvoir en sacrifiant fort souvent la vraisemblance matérielle et morale.

Lorsqu'on parle des conventions qui régissent le roman épistolaire il faut noter quelques manquements aux règles du genre chez les auteurs polonais.

Les lettres intimes qui présentent des états d'âme laissent peu de place au contenu informatif concernant d'autres personnages, aux descriptions des lieux où se déroule l'action, aux événements qui ont précédé l'échange des lettres. On observe cependant que Kropinski et Bernatowicz ne savent pas renoncer à ces moyens traditionnels de la création de l'univers romanesque et



introduisent parfois même par force de différentes informations. D'où les lettres surchargées de détails tout à fait inutiles pour le destinataire qui les connaît parfaitement mais nécessaires pour les lecteur.

C'est ainsi que le protagoniste du roman de Kropinski dans sa lettre d'adieu adressée à son amante décrit leur dernière rencontre, ou bien la meilleure amie de Julie raconte l'histoire de son mariage bien que Julie doive la connaître, ce qui est encore souligné par les mots "comme tu le sais bien...".

Parfois les informations sont plus ou moins justifiées surtout lorsqu'un personnage déménage et son correspondant veut connaître son nouvel entourage.

De telles descriptions, faites à l'usage du lecteur sont motivées par les questions de celui à qui la lettre est adressée. De cette façon l'auteur peut présenter le décor sans heurter la vraisemblance des lettres.

Il arrive aussi que l'échange de la correspondance ne soit pas dicté par la nécessité dans laquelle se trouvent les deux amants - par exemple dans la situation présentée par Kropinski rien n'empêche Adolphe de rencontrer Julie et de lui parler, il choisit cependant de lui écrire.

Un problème à part et que les auteurs polonais n'ont pas su résoudre est celui de garder le caractère individuel du style des lettres rédigées par différents personnages, surtout qu'il s'agit dans les deux cas de romans à personnages multiples. On n'aperçoit pas chez Kropinski et Bernatowicz la volonté de diversifier le plus possible la manière d'écrire de leurs héros.

Cet état de choses résulte probablement de l'idéal commun des deux auteurs, celui d'un sentiment pur, au dessus des sens, d'une félicité innocente et parfaite. Cependant l'uniformité de style et de sentiments détruit les apparences de la réalité.

A leur décharge il faut reconnaître que peu d'auteurs ont réussi à trouver des solutions satisfaisantes. Il faudrait mentionner peut-être la conception de la rédaction commune - dans la littérature polonaise du roman *Ad astra* de deux auteurs Orzeszkowa et Garbowski, dans la littérature française du *Roman des quatre*. *Micheline et l'amour* de Bourget, de d'Houville, de Duvernois et de Benoît.

On peut reprocher aussi à Kropinski et à Bernatowicz que malgré la vision individuelle des événements relatés ni l'un ni



l'autre n'ont pas su profiter de la technique couramment utilisée au XVIII<sup>e</sup> siècle / surtout dans les chefs-d'oeuvre du genre épistolaire - *Les Liaisons dangereuses* et la *Nouvelle Héloïse* / qui consiste à raconter la même histoire plusieurs fois, mais vue par des personnages différents, ce qui facilite la variété du style.

Cependant la présentation des expériences subjectives offre à l'auteur la possibilité de formuler des jugements qui, dans un roman autre qu'épistolaire, dans lequel la faute revient au personnage, seraient jugées comme indécentes.

C'est ainsi que dans le roman de Bernatowicz on trouve des prises de position courageuses voire scandaleuses contre les conventions et les règles admises. Son héroïne ose douter que la vertu soit le bien suprême et se permet de contester les droits du père. Le protagoniste prétend que la vertu peut quelquefois avoir les apparences du vice. Ces mots permettent au lecteur d'interpréter dans cette perspective son suicide, sans que l'auteur soit obligé de se prononcer définitivement là-dessus.

Bernatowicz n'est pas pourtant conséquent dans son dessein de rester impartial et invisible. Dans le commentaire placé à la fin du roman il parle du suicide de son héros comme d'une action indigne, de même dans une des lettres où son héroïne écrit qu'elle ne peut pas se pardonner d'avoir écrit sa première lettre, Bernatowicz, en mettant une note que ceci doit être un avertissement pour les jeunes personnes, nous fait penser au but édifiant du roman.

Toutes ces considérations nous amènent à constater que malgré leur médiocrité littéraire due entre autre à leur syncrétisme, ces deux romans marquent une étape importante dans le développement de la littérature polonaise.

Leur mérite est d'avoir adapté la forme épistolaire connue jusqu'à présent en Pologne dans les éditions historiques et biographiques au roman proprement dit.

En plus, Kropinski et Bernatowicz ont su, tout en profitant des sources françaises, créer des oeuvres originales qui s'inscrivent parfaitement dans la tradition polonaise.

Si l'on insiste sur les insuffisances de ces deux romans il faut tenir compte de leur spécificité. Malgré la forme épistolaire ils sont avant tout des romans sentimentaux donc représentatifs d'un genre dont la définition est encore aujourd'hui vague et incertaine.



## B I B L I O G R A P H I E

1 A. Witkowska, *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971, Ossolineum.

2 K. Wojciechowski, *Dwie notatki do dziejów romansu polskiego z początków XIXw*, Lwów 1905, Nakładem Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza.

*Pamiętnik Literacki*, R. LXX, Zeszyt 4, Wrocław 1979, Ossolineum.

## ROMANUL EPISTOLAR ÎN POLONIA

## (REZUMAT)

Lucrarea analizează receptarea romanului epistolar european în Polonia secolului al XIX-lea, atât din punctul de vedere al traducerilor în limba poloneză, cât și al creației originale realizată după modelul romanului epistolar francez. Se fac aprecieri asupra calității traducerilor unor opere celebre ale genului, trecându-se în revistă câteva versiuni poloneze de referință și prezentându-se contextul cultural-literar care a favorizat apariția romanului epistolar în Polonia.

Sînt analizate în continuare două realizări importante ale genului: romanele *Julie et Adolphe* de Kropinski și *Les Voeux raisonnables* de Bernatowicz, scoțindu-se în evidență atât originalitatea celor doi autori polonezi cât și dificultățile cu care s-au confruntat, datorate în principal limitelor structurale ale genului.

---







## INTERFERENȚE TOPONIMICE (BANAT - OLTENIA)

de

RODICA SUFLETEL

Cercetarea toponimiei unei zone, a unui ținut, conturează existența unor elemente specifice doar ariei respective (în ceea ce privește materialul lexical utilizat, structurile toponomice, predilecția pentru anumite modele derivative, aspectul fonetic etc.), dar și a unor fapte care se întîlnesc și în alte regiuni. Microsistemul local se interferează cu alte micro sisteme, care caracterizează ținuturile învecinate. De aceea, pentru a explica numele de locuri, este necesar să depășim cunoașterea limitată la un anumit grai și să facem investigații în inventarul lingvistic al graiurilor cu care acesta este sau a putut fi în contact, mai ales cînd este vorba de zone de tranziție, cum este cazul Olteniei de nord-vest sau de zone limitrofe, ca partea muntoasă din sud-estul Banatului. Studiind în paralel toponimia din Oltenia și Banat am remarcat prezența unor nume identice precum și a altor topice care nu pot fi explicate decît prin împrumuturi reciproce.

1. Cele mai multe elemente comune aparțin zonei Munților Cernei și podișului Mehedinți. Faptul este perfect explicabil prin raportarea la viața socială și istoria acestor ținuturi. Între cei doi versanți ai văii Cernei au avut loc în permanență treceri de populații. De asemenea, conviețuirea locuitorilor bănățeni cu oltenii în valea superioară a Cernei, unde existau pe ambele maluri cove, a constituit sursa unor influențe reciproce. De cele mai multe ori, ele sînt mai numeroase din partea bănățenilor, din cauza instalării acestora și pe stînga apei, ca urmare a vînzării pămînturilor de către oltenii care populau satele prea depărtate de Cerna, cum erau cei din Costești.

1.1. Interferențele toponimice se datorează apelativelor, topice, în majoritatea cazurilor, din care s-au constituit numele de locuri.

1.1.1. Influențe bănățene.

Toponimul *Bîgăr*, B, care desemnează un "izvor natural, cu apă țîșnind de sub pietre", are la bază apelativul cu aceeași formă.



Neînregistrat de dicționare, acesta este cunoscut în zona Munților Cernei cu sensul "izbuc", "loc unde apa apare la suprafață cu clocot". Mai circulă și în Clisura Dunării<sup>1</sup>, ca sinonim pentru *izbuc* și, tot în sudul Banatului, în Almăj, în special ca toponim (*Bîgăr*, Bz, *Bîgăru Bóii*, St), fiind rar folosit ca termen comun. Se pare că din Banat a trecut și în Mehedinți, unde nu a fost asimilat de vorbirea curentă, dar a dat naștere unor topice cărora localnicii nu le mai știu explicația: *Bîgăru di la Deal*, și ~ *di la Vale* (CV și Is).

Un deal din Il poartă numele *Curkîța*, a cărui origine rămîne obscură pentru localnici, neputînd fi raportat la vreun cuvînt atestat în grai. Credem că el provine dintr-un antroponim care are la bază substantivul bănățean pe cale de dispariție, *kîurcîța*, "cojocar" cunoscut doar de unii bătrîni din M; a fost glosat de Stoica de Hațeg, *Cronica*, 327. Cuvîntul este un împrumut din sîrbocroată, cf. *čurcîja*, cu acelaș sens, unde a intrat din turcă (RJA, vol. 5, 155).

La baza toponimului *Gruñ*, Rc, înălțime domoală cu pădure, recunoaștem forma bănățeană, mai apropiată de etimonul latin (*\*grunium*) a apelativului *gruñ* "o ridicătură pe un șes, nu tocmai mare" (DA, II, 321), "delușor" (CADE, 562). Cuvîntul, necunoscut în vorbirea curentă, circulă în Banat, atît în Timiș, cît și în Caraș-Severin<sup>2</sup>, unde a dat naștere și unor numeroase toponime (*Gruni*, sat, C, *Grúnu Țăfului*, c. C. *După ~*, la hotarul dintre B și C, *Furca Grúnuului*, Glr, *Grúnu*, ~ *Péiki*, BJ).

Toponimul *Iridăda*, Il, "crac de deal", greu de explicat fără o cercetare aprofundată, a fost creat pornindu-se de la substantivul *iridac* "un anumit fel de șarpe veninos", fără circulație în Mehedinți, dar înregistrat în sudul Banatului, cf. COSTIN, GR. BĂN, I, 123, cu sensul "șarpe verzui/de pădure", și Șandru, *Enquête*, 144, cu forma feminină *iridoayká* (pl. *iridoysí*) "vipere". Cuvîntul este și în Banat tot mai rar folosit, de aceea fixarea lui în toponimie este foarte importantă.

#### 1.1.2. Influențe oltene.

În Clisura Dunării, există un ogășel numit *Bartăe*, O, fără ca apelativul *bărtăe* să facă parte din vocabularul activ; acesta este totuși, cunoscut, în colțul sud-estic al Banatului, fiind înregistrat cu sensul "șanțuleț cu apă cînd plouă" (C,M), "ogaș strîmt și scurt" (c.C). Probabil hidronimul a apărut sub influența ținutului mehedintean învecinat, care-l întrebuințează curent, în



mai multe variante fonetice<sup>3</sup>.

Topicele *Ogrăda*, *Ogrăda Ielii* (M), ~ *Șărpilui* (Izv) trebuie raportat la *ogradă* "loc afară din sat cu pomi". Cu acest sens, substantivul nu este caracteristic Banatului, ci Olteniei și Transilvaniei (CADE, 862, Densusianu, TH, 327; Homorodean, *Țincis*, 100, 102). DLR, VII, 169 indică doar ca regional sensul "grădină, livadă"; în zona Munților Cernei putem vorbi de o influență exercitată, peste munți, de graiul din Mehedinți, unde am cules și nume topice de tipul: *Ogrăda lu Focșan*, *Ogrăzile* (VC).

1.1.3. Există cazuri în care sensul migrației unui cuvânt este greu de stabilit.

Astfel, atât în zona muntoasă a Cernei, cât și în Mehedinți există toponime ca: *Bóbot* (B,C), *Bóbotu-ál Mare*, ~ *ál mic* (Jd) care ne trimit la substantivul *bobot* "loc unde cade apa", "apă care curge cu zgomot". Acest sens care reține ideea de bază a cuvântului slav corespunzător, *bobot* "zgomot (produs dintr-o explozie)" nu este consemnat în dicționare (v. DA, I, 591 "flacăără", "acces de furie").

Apelativul *ruști* (pronunțat *rușd*) "pietriș", cu varianta *ruški* (DLR, IX, 634 înregistrează forma *rușchiu* "pământ nisipos, pietros și neproductiv"), apare în toponimia Munților Cernei sub ambele forme (*La*, *Pe*) *Rușd* și *Rușkiu* (c.C). Cuvântul pare specific doar pentru colțul sud-estic al Banatului (în care intră și Clisura Dunării) și pentru Oltenia de vest (partea vecină cu Banatul a jud. Mehedinți), unde este cunoscut sub aceleași variante fonetice: *ruști*, vezi și topicele *Ruștiu - ál Mare*, ~ *ál-Mic* (Jd) și *ruškí* (Bb).

1.2. Similitudini am constatat și în toponimia de origine slavă din sud-estul Banatului și din podișul Mehedinți. În ambele zone, peste toponimia datorată unei populații de tip sud-slav oriental s-a suprapus un strat toponimic mai nou, mult mai bogat, care reprezintă o contribuție sîrbească, sud-slavă occidentală. Am selectat doar câteva toponime bănățene și oltene, ilustrative pentru trăsăturile lor comune.

1.2.1. În fonetică remarcăm tratamentul *u* al iusului mare slav comun în toponimele *Cusu* (c.C, Il), cf. scr. kus "berc, cio-bit" < v.sl. *kosŭ*. De asemenea, atrage atenția fonetismul arhaic *ă* care redă ierul palatal (ȳ), sîrbocroat, din toponimele rezultate prin derivarea cu sufixele -ic și -ovic<sup>4</sup>: *Prăvdălăt*, *Văldălăt*, I, *Zanalăt*, M; *Matorăt*, Il, *Pirlipăt*, GV; *Bjelcovăt*, M, *Jurcovăt*, c.C; *Racovăt*,



*Țaróvdț, c. II; Topolóvdț, Rc.*

1.2.2. În domeniul *derivării* este evidentă preferința pentru sufixele - *đť*, -*ovđť* și *io* (< sîrbescul -*ik* < sl. -*ikŭ*): *Órlio*, VB, *Vránio*, Glr; *Slđtinio*, GV, Rc, *Oglđnio*, *Vđrdnio*, GV.

1.2.3. Pentru unele dintre toponimele slave din sud-estul Banatului există corespondente în Oltenia limitrofă.

*Striňacu Mare*, ~ *Nio*, dealuri, M, *Streňac*, teren arabil pe pantă, GC și *Strđniđacu deal*, *Bótu Strđniđaculuđ*, Jđ, cf. scr. literar *strňak* "ceea ce se cosește de pe cîmp (boabe și paie)" (RJA, vol. 16, 668). Probabil toponimele din Caraș-Severin au luat naștere dintr-un cuvînt folosit în graiuri și cu semnificația "pantă înclinată, latură", cum ne-o dovedesc anchetele în Clisură (c. Brz., Sv).

Toponimele *Slđtinio* (slaciňic), apă, GC și c.C, cătun, c.C și deal, c. II, coastă, Rc, reprezintă dubletul sîrbocroatului *Slatinik*, toponim foarte frecvent (cf. RJA, fasc. 64, 440).

2. Pentru anumite toponime, aria de răspîndire este mai largă, cuprinzînd Banatul de sud-est și Oltenia nord-vestică (în care intră și Gorjul), apelativele corespunzătoare cunoscînd și ele aceeași repartiție.

*Boldu* (*Vîru Bólduluđ*) "vîrf stîncos" în c.C ne trimite la substantivul *bold* care în terminologia geografică populară din estul Banatului (unde cunoaște rare apariții) și din nord-vestul Olteniei are rolul de a indica înălțimi pietroase, ascuțite: c.C, C.A, Ps, Rn, Sc; pentru Mehedinți, vezi Bb: "drum cu pietre în prelungirea coamei dealului" și Vircol, Gr. *mehed*, 65: "poală de munte pietroasă". În Gorj am înregistrat și toponimele *Bold*, *Bóldu* *lu Filip* (T).

Unele nume s-au format din termenul regional *bunar*, (< scr. *bŭnar* "puț"), folosit în legătură cu un anumit tip de fîntînă (de cele mai multe ori cu puț). Este răspîndit în Banat ("fîntînă cu găleată", în partea estică, vezi C, M și Almăj, "fîntînă" în jurul Oraviței, cf. Bordan, Hillinger, 102) și în vestul și nord-vestul Olteniei ("puț, în Plș, "fîntînă cu ciutură" în Bs, Bb din Mehedinți, "fîntînă cu roată", "puț" în satele gorjene din zona subcarpatică) unde este frecvent și în microtoponimie: *Bundru lu Boro* (BH), ~ *din Gírlă* (Pș), ~ *Pópii* (Bs) ~ *lu Motórga* (Bb), ~ *lu Ulár'u* (Rc), *Lunca Bundriuluđ* (VC).

Foarte productiv în toponimia bănățeană se dovedește entopicul hidrologic *ogaș* care desemnează un anumit tip de vale, în-



gustă și adîncă, folosit, mai rar, în locul lui *pîrtu*. Nu este general bănățean, ci are circulație mai ales în zonele premontane și montane (zona Munților Cernei, Valea Almăjului, zona Oravitei - CM și BJ, cf. și Liuba-Iana, *Măidan*, 54 - și valea superioară a Begăi, cf. Leric, *Beghei*, 17), unde a creat și numeroase toponime. Din sud-estul Banatului a pătruns și în Oltenia vestică și nord-vestică, unde a fost înregistrat atît ca apelativ, cît și ca parte componentă a unor nume de locuri (cf. *Ogășu lu Crășu*, II).

În Mehedinți (c. II) și în partea de vest a Gorjului (C, A, Pș, T) se întîlnesc toponime ca *Zabrănu*, *Zăbrănu*, constituite dintr-un apelativ împrumutat din Banat, care a ieșit din uz, fiind astăzi neînțeles de localnici. În sud-vestul Banatului *zăbran* are sensul de "pădurice rară", "dumbravă" (v. și Gămulescu, *Elemente*, 202).

Substantivul *cîrșie* "loc pietros", "colț de stîncă" stă la baza toponimului *Cîrșoăna* din S, format cu sufixul *-oăne*, de asemenea specific Banatului. Entopicul caracterizează zonele montane de carst ale Banatului: Oravița - "țînut pietros", v. Trăpcea, *Cuv. sîrb.*, 73, BJ -, Valea Almăjului (cf. și numele *Cîrșu*, *Cîrșă Roșie*) și Munții Cernei (cf. și *Cîrșia*, I). Circulă și în sud-vestul Transilvaniei (Hațeg, cf. Densusianu, TH, jud. Hunedoara, cf. DA, I, 159).

3. Unele toponime au luat naștere din apelative care fac arie comună în Banat, Oltenia nord-vestică și Transilvania de sud, centrul de iradiere constituindu-l Banatul.

Cuvîntul *gai*, de origine sîrbocroată, glosat frecvent în Banat<sup>5</sup>, existent și în toponimie (cf. de ex. *Gai*, loc cu diferite feluri de ierburi și arbuști nefolositori, Cr), a migrat spre nord-vest. Este cunoscut și în Mehedinți și Gorj ca termen comun, cu sensul "tufiș de mărăcini, pădure" și ca nume de loc (cf. *La Gai*, teren acoperit cu arboret, Pș). A fost înregistrat și la Clopotiva (Gregorian, *Clopotiva*, 187).

Un alt împrumut sîrbocroat din Banat, *gărdnă* (< *garina*, v. Gămulescu, *Elemente*, 134), sinonim al lui *curătură* și-a lărgit aria de circulație, fiind curent atît în vorbirea comună<sup>6</sup>, cît și în toponimie (cf. numele topice *Gărdna* din Pl, de pe valea superioară a Begheiului - jud. Timiș, din C. Pș).

Uneori, aria unui toponim este foarte largă, fiindcă și apelativul care îi stă la bază circulă pe un teritoriu întins. În acest caz nu se mai poate vorbi de influențe în crearea numelor



de locuri. Astfel, microtoponime care conțin entopicul *cioacă* se întâlnesc adesea atât în Banat (ex.: *Șoăca Mare*, ~ *Mică*, Mn, *Șoăca*, I, *Pe Șoăcă*, Su ~, Glr, *Șoăcă*, O, *Șoăca Gropărilor*, *Pârâuu Șoăci* pe valea superioară a Begheiului), cât și în Oltenia (ex.: *Șoăca Mare*, ~ *Mică*, Il, ~ *Turcului*, Jd; pentru Dolj, cf. Iordan, *Top. rom.*, 17). Desigur însă că realitatea desemnată prin aceste nume este diferită, în funcție de semnificația lui *cioacă*, diversificată după zonă<sup>7</sup>.

4. Studiul denumirilor topice din ținuturile bănățene și oltene aflate în contact ne-a convins că este greu să vorbim de sisteme toponimice pure, caracterizate prin cuvinte, tipuri de construcții, tratamente fonetice etc. care îi aparțin în exclusivitate. Fiecare sistem se prezintă ca un complex, în care se întrepătrund trăsături care fac parte din sisteme diferite. Ne-am mulțumit să discutăm doar câteva aspecte legate, mai ales, de lexic, care evidențiază o anumită unitate toponimică, relativă, desigur, a Banatului de sud-est cu podișul Mehedinți și cu Gorjul, regiuni cu un grai de tranziție. Aria care include elementele comune nu depășește în Banat zona Domașnea, Luncavița, în Mehedinți merge pînă în depresiunea Băhnei, cu prelungiri pînă aproape de Turnu-Severin, iar în Gorj cuprinde jumătatea subcarpatică apuseană, pînă spre valea Sohodolului. Alte fapte conturează comunitatea, mai largă, a Banatului (aproape toată jumătatea estică) cu Oltenia de nord-vest și cu sud-estul Ardealului, de asemenea o arie dialectală de tranziție.

5. Studiarea într-un context teritorial mai larg a toponimiei, observarea conexiunilor ce se stabilesc între zone, ca și în interiorul aceleiași zone, este foarte importantă pentru trasarea ariilor toponimice. În interiorul fiecărei arii, care cuprinde același tip de toponime, formate cu ajutorul unor apelative sau modele derivative comune, există, cum e și firesc, diferențe între zone (în cazul nostru, Oltenia și Banat) în ceea ce privește frecvența acestora (productivitatea în crearea numelor de locuri), legată de preferința pentru un anumit termen sau sufix dintr-o serie sinonimică, de bogăția acestei serii. Tocmai aici trebuie căutat specificul unei regiuni și de aceea putem afirma, că, în ciuda unor elemente comune, atât Banatul de sud-est cât și Oltenia nord-vestică au o tipologie toponimică proprie.

6. Uneori ariile toponimice coincid cu ariile apelativelor cu ajutorul cărora s-au format, atunci cînd acestea din urmă sînt



elemente vii ale lexicului. Alteori însă, ariile numelor topice depășesc cu mult spațiul restrâns pe care-l ocupă astăzi apelati-vele corespunzătoare care, fie că au ieșit din uz pe anumite teri-torii, fie reprezintă imprumuturi, neasimilate, dintr-un alt grai.

#### N O T E

1 I. Neiescu, *Din toponimia comunei Berzasca, jud. Caraș-Se-verin*, în CL XV (1970), 2, p. 302, care înregistrează pe *bigdr*, îl raportează la scr. *bigar* "stalactită" și la bg. *bigor* "peșteră".

2 În estul județului Timiș, în zonele Făget și Tomești, în jud. Caraș-Severin, zona Oravița, cf. anchetele noastre pe teren pentru *Dicționarul toponimic al Banatului*.

3 Vezi Rodica Suflețel, *Despre termenii geografici populari din Banat*, în *Filologie XXV, 1. Lingvistică*, Timișoara, 1982, p. 138-143.

4 Vezi E. Petrovici, *Toponime slave din Valea Almăjului (Ba-nat)*, în SDT, p. 139.

5 ALRM, s.n., II, 585/76, Costin, GR BĂN, I, 109: "desiș, tufiș, pădure"; Liuba - Iana, *Măidan*, 32: "pădure din șes"; Molin, *Gr. băn.*, 193: "tufiș" (La Cîrnecea, jud. CS); LEXIC REG, II, 36: "pădure tinăra și deasă" (zona orașului Reșița); anchetele noastre în jurul Munților Cernei: "lăstăriș des", "tufiș cu mărăcini și spini".

6 ALRM s.n., II, 585/25, 29 (CS); Costin, GR BĂN, I, 110: "huci, pădurice"; Valea Almăjului și Clisura Dunării - anchete de teren; Țara Hațegului, cf. Viciu, *Glosar*, 103; c. Stănești, Gj - anchete: "pădure tăiată". Dicționarele (DA, CADE) indică și ele, ca arii ale cuvîntului, Banatul, Oltenia și Transilvania.

7 În regiunile muntoase ale Olteniei, ca și în Dolj, înseam-nă "vîrf de munte sau de deal"; în c. Pietroasa, Tomești, din estul jud. Timiș: "ridicătură de pămînt"; în zona munților Cernei și în Clisură: "vîrf mai ascuțit"; în zona mun. Reșița: "deal în formă conică". În preajma Orăștiei, unde *cioacă* este, de asemenea, cu-noscute, se referă la înălțimi rotunjite, nu ascuțite: "vîrf de deal rotunjit, dar cu pante destul de repezi" (Vulcu, *Orăștie* 79); "e mai mică decît alte vîrfuri și e un vîrf așezat" (Conea, 110).

#### A B R E V I E R I

- |                     |                                                                                                                     |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bordan, Hillinger   | = <i>Termeni geografici de origine populară din județul Caraș-Severin</i> , în "Terra" I (XXI)m, nr. 3, 1969.       |
| Conea               | = Conea, I., <i>Din geografia istorică și umană a Carpaților</i> , în BSRRG, 1936.                                  |
| Costin, GR.BĂN.     | = Costin, L., <i>Graiul bândțean. Studii și cer-cetări</i> , vol. I, Timișoara, 1926; vol. II, Turnu-Severin, 1934. |
| Densusianu, T H     | = Densusianu, O., <i>Graiul din Țara Hațegului</i> , București, 1915.                                               |
| Gămulescu, Elemente | = Gămulescu, Dorin, <i>Elemente de origine strbo-croată ale vocabularului daco-român. Elementi</i>                  |



srpsko-hrvatskog porekla u dakorumunskom rečniku, București, Pančevo, 1974.

Gregorian, *Clopotiva* = Gregorian, M., *Graiul din Clopotiva*, în GS, VII (1937), p. 132-193.

Homorodean, *Cinciș* = Homorodean, M. *Toponimia satelor Cinciș și Valea Ploștii* (jud. Hunedoara), în SMO, p. 78-111.

Iordan, *Top. rom.* = Iordan, I., *Toponimia românească*, București, 1963.

Leric, *Beghei* = Leric, I., *Toponimia de pe Valea Superioară a Begheiului*. Lucrare de diplomă, 1970.

Liuba-Iana, *Măidan* = Liuba S., Iana, D. = *Topografia satului Măidan*, în "Foaia diecezană", 10, 1895.

LEXIC REG = *Lexic regional*, II, 1967.

RJA = *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* (Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti), Zagreb, 1880 și urm.

Stoica de Hațeg, *Cronica* = Ion Stoica de Hațeg, *Cronica Banatului*, în "Cronicile medievale ale României", VII, București, 1969.

Trăpcea, *Cuv. strb.* = Trăpcea, Th., *Cuvinte strbesci în subdialectul băndățean*, în SB, XIV, 1953, 3.

Viciu, *Glosar* = Viciu, Al., *Glosar de cuvinte dialectale*, în "Analele Academiei Române", Mem. sect. lit., s. II, XXIX, București, 1906.

# S I G L E

- A = Arcani, c., Gj.
- B = Bogiltin, c. Cernereva, CS
- Bb = Bobaița, c. Malovăț, Mh
- BH = Băile Herculane, or., CS
- BJ = Brădișoru de Jos, or. Oravița, CS
- Brz = Berzasca, c., CS
- Bs = Bistrița, c. Hinova, Mh
- Bz = Bozovici, c., CS
- C = Cornereva, c., CS
- Cr = Cornești, c. Orțișoara, Tm
- CV = Cerna Vîrf, c. Isverna, Mh
- GC = Globu Craiovei, c. Iablanița, CS
- Glr = Globurău, c. Cornereva, CS
- GV = Gura Văii, mun. Turnu-Severin, Mh
- I = Iablanița, c., CS
- Il = Ilovița, c., Mh
- Is = Isverna, c., Mh
- Izv = Izvor, c. Cornereva, CS



|     |                                    |
|-----|------------------------------------|
| Jd  | = Jidoștița, c. Breznița- Ocol, Mh |
| M   | = Mehadia, c., CS                  |
| Mn  | = Moniom, mun. Reșița, CS          |
| O   | = Ogradena, c. Eșelnița, Mh        |
| Pl  | = Plugova, c. Mehadia, CS          |
| Plș | = Ploștina, or. Motru, Gj          |
| Pș  | = Peștișani, c., Gj                |
| Rc  | = Racova, c. Ilovăț, Mh            |
| Rn  | = Runcu, c., Gj                    |
| S   | = Sohodol, c., Gj                  |
| Sc  | = Schela, c. Simbotin, Gj          |
| St  | = Stanciova, c. Șopotu Nou, CS     |
| Sv  | = Svinița, c., CS                  |
| T   | = Tismana, c., Gj                  |
| VC  | = Valea Coșuștii, c. Căzănești, Mh |
| VB  | = Valea Bolvașnița, c. Mehadia, CS |

#### INTERFÉRENCES TOPONYMIQUES (BANAT-OLTÉNIE)

##### (RÉSUMÉ)

L'article attire l'attention sur les similitudes qui existent entre la toponymie du Banat et celle de l'Olténie. Un grand nombre d'éléments communs appartiennent à la zone des Monts Cerna et au plateau Mehedinți et sont dus aux noms topiques, dans la majorité des cas, constituant le matériau de construction pour les noms de lieux: *Bîgăr, Kurkița, Iridăda; Barice, Ograda*. D'autres, toponymes sont créés par le même type de population slave du sud (*Cîsu, Prăvălăț - Matorăț; Bielecuvăț - Racuvăț; Őrlig - Slătînic*). D'autres fois, l'aire des interférences toponymiques est plus grande et comprend le sud-est du Banat, le nord-ouest de l'Olténie (*Böldu, Bunăr, Zăbrănu*), auxquels on peut ajouter le sud de la Transylvanie (*Gai, Gărlina, Cioaca*).

L'étude réalisée démontre qu'il est difficile de parler de systèmes toponymiques purs. Le microsystème local interfère avec d'autres microsystèmes qui caractérisent les zones limitrophes. Pourtant, en dépit de certains éléments communs (noms topiques ou éléments dérivationnels), chaque région a une typologie toponymique propre.







## LES NOMS PROPRES - SOURCE D'ENRICHISSEMENT DU VOCABULAIRE

par

ADELA-MIRA TANASE

Pour satisfaire à ses besoins d'enrichissement du lexique, la langue fait appel à des moyens très divers, parmi lesquels la "dérivation impropre". A la limite de ce procédé se trouve le développement sémantique (resémantisation) à l'intérieur d'une même catégorie grammaticale; à l'aide de ce procédé on transforme des noms communs en noms propres: *manche* - *La Manche*, *marchand* - *Marchand*, ou des noms propres en noms communs: *Stradivarius* - *le stradivarius*, *Poubelle* - *la poubelle*; *Martens* - *martensite*, *Marivaux* - *marivaudage*.

Dans ce qui suit, nous nous sommes proposé de nous occuper des noms propres devenus noms communs. Le corpus sur lequel nous avons travaillé est formé des mots à initiale A, M et R (432 pages) du dictionnaire Petit Robert. Les mots retenus ont été classifiés en trois catégories: noms communs provenant - I. des noms propres géographiques, II. des noms propres de personnes, III. des noms mythologiques et des noms de personnages littéraires.

### I. Noms communs qui ont à la base un nom propre géographique

Des pays, des régions, des villes, des villages, etc. ont prêté leur nom aux produits qui y sont fabriqués ou qui sont parfois liés par d'autres rapports aux substantifs communs qu'ils désignent.

#### 1. Produits alimentaires

a) vins: *malaga*, *madère* (villes d'Espagne); *médoc* (*Médoc*, région viticole près de Bordeaux).

b) fromages: *roquefort* (*Roquefort*, nom de village dans l'Aveyron); *marolle* ou *maroilles* (*Maroilles*, village du Nord de la France).

c) fruits: *montmorency* (*griotte* (du nom de lieu).

d) café: *moka*, variété de café (*Moka*, port d'Arabie); *mazagran*, café froid étendu d'eau (*Mazagran*, ville d'Algérie).

e) mollusques: *marenne*, huître élevée à *Marennes*.



f) préparations culinaires: *mayonnaise*, altération de *mahonnaise* (/Port/Mahon, dans les Baléares); *marengo*, poulet, veau à la marengo (*Marengo*, village d'Italie); *macédoine*, mets composé d'un mélange de légumes ou de fruits, par comparaison plaisante avec l'empire d'Alexandre.

## 2. Tissus, vestimentation

a) tissus: *madras* /fichu de tête/, *madapolam* (villes de l'Inde), *mousseline* (it. *mussolina*, arabe *Mossoul* - ville de Mésopotamie), *malines*, dentelle très fine à fleurs brodées (*Malines*, ville en Belgique).

b) peaux, fourrures: *maroquin*, peau de chèvre, de mouton (*Maroc*), *astrakan* (*Astrakhan*, ville de Russie), *angora* (*Angora*, *Ankara*).

## 3. Botanique et zoologie

a) plantes: *mahonia*, arbuste ornemental (/Port/Mahon).

b) animaux: *malinois*, chien de berger (*Malines*, ville de Belgique).

## 4. Chimie

*américium*, élément transuranien artificiel (*America*) ; *ruthénium*, métal blanc, dur et cassant (lat. méd. *Ruthénia* - Russie, ce corps ayant été trouvé dans l'Oural); *andésite*, roche volcanique (lave des Andes).

## 5. Sport

*marathon* (*Marathon*, ville grecque); *rugby* (*Rugby*, école anglaise où ce jeu fut conçu).

## 6. Littérature

*alexandrin* /vers/, (Roman d'Alexandre, XIIe s., où ce vers était employé).

## II. Noms communs qui proviennent des noms propres de personnes

La plupart des mots appartenant à cette catégorie sont des noms du langage scientifique ou technique et ils proviennent du nom de l'inventeur ou de celui de l'industriel qui a fabriqué le produit.

### 1. Sciences naturelles

a) botanique: *rauwolfia*, plante originaire d'Inde et d'Indonésie, (*Rauwolf*, botaniste allemand); *rudbeckie*, plante d'origine exotique (*Rudbeck*, botaniste suédois); *magnolia* (*Magnol*, botaniste français); *malpighie*, plante tropicale (*Malpighi*, anat-



miste et botaniste italien); *matthiole*, variété de giroflée rouge (*Matthiole*, botaniste italien); *maurandie*, plante herbacée d'origine mexicaine (*Maurandy*, botaniste espagnol).

Parfois il y a d'autres rapports entre le nom propre et le nom commun: *robinier*, arbre ou arbrisseau aux fleurs blanches très parfumées (*Robin*, directeur du Jardin des Plantes); *rafflesia*, *rafflésie*, plante d'Insulinde (sir *Raffles*, gouverneur de Sumatra); *madeleine*, nom donné à des fruits qui mûrissent à l'époque de la Sainte-Madeleine (lat. *Magdalena*); *reine-claude*, variété de prunes (abréviation de *prune de la reine Claude*, femme de François Ier).

b) zoologie: *rédié*, forme larvaire des vers trématodes (*Redi*, naturaliste italien); *rickettsie*, genre de micro-organismes (*Ricketts*, savant américain); *martinet*, oiseau qui ressemble à l'hirondelle (*Martin*).

## 2. Cuisine, alimentation

*martini*, Vermouth produit par la firme *Martini et Rossi*; *madeleine*, gâteau (*Madeleine Paulnier*, cuisinière), *melba*, surtout à emploi adjectival: fraises melba (*Nellie Melba*, cantatrice).

## 3. Physique

Le nom du savant désigne une unité de mesure: *ampère*, unité d'intensité des courants électriques (*Ampere*); *angstroem*, *angström*, unité de longueur employée en microphysique (du nom d'un physicien suédois); *maxwell*, unité de flux magnétique (du nom du physicien); *roentgen*, *röntgen*, unité de quantité de radiation (d'après le nom du savant allemand qui découvrit les rayons  $x$ ).

## 4. Chimie

Il s'agit du nom du chimiste, de l'ingénieur ou de l'industriel, utilisé pour désigner des éléments chimiques, des alliages ou des traitements des métaux: *mendélévium*, élément artificiel (*Mendéléiev*, chimiste russe); *ruolz*, métal argenté par galvanoplastie (du nom de l'inventeur); *martensite*, mélange de carbone et de fer entrant dans la composition des aciers trempés (*Martens*, ingénieur allemand); *monel*, alliage de cuivre et de nickel (*Monell*, industriel américain).

## 5. Termes techniques, appareils, instruments, etc.

*mercerisage*, opération consistant à imprégner les fils ou tissus de coton d'une solution de soude caustique qui leur donne un aspect brillant et soyeux (*John Mercer*); *rustine*, petite rondelle adhésive de caoutchouc (*Rustin*, nom de l'industriel); *rigolot*, papier sinapisé (*Rigollot*, nom de l'inventeur); *ripolin*,



marque déposée de peinture laquée (néerl. *Riep*, l'inventeur + *ol-*/olie, huile/, + *-in*/suff./); *massicot*, machine à rogner le papier (*Massiquot*, l'inventeur); *martinet*, lourd marteau à soulèvement (*Martin*); *macadam*, revêtement de voies avec de la pierre concassée et du sable (*Mac Adam*, nom de l'inventeur); *mauser*, fusil en usage dans l'armée allemande à partir de 1870; modèle de pistolet automatique (du nom de l'inventeur allemand); *morse*, (*Morse*, nom de l'inventeur); | *micHELIne*, firme constructrice, voiture de chemin de fer automotrice, montée sur pneumatiques (*Michelin*, famille d'industriels et de philanthropes français dont le nom est lié à l'application du caoutchouc à l'automobile); *montgolfière*, aérostat (du nom des inventeurs, les frères *Montgolfier*); *mansarde*, chambre aménagée dans un comble brisé (*Mansard*, architecte); *mausolée*, somptueux monument funéraire (lat. *mausoleum*, gr. *Mausoleon*, tombeau du roi *Mausole*, érigé à Halicarnasse).

#### 6. Vêtements, chaussures

*macfarlane*, manteau d'homme, sans manches (*Mac Farlane*, nom présumé de l'inventeur écossais); *mackintosh* /vieux/, manteau imperméable (*Charles Mac Intosh*, l'inventeur); *raglan*, pardessus à pèlerine, sens moderne - pardessus à manches droites, dont l'épaule remonte jusqu'à l'encolure (lord *Raglan*, chef de l'armée anglaise de Crimée, qui lança la mode de ce type de manteau); *roquelaure*, manteau demi-ajusté descendant jusqu'aux genoux et que portaient les hommes sous Louis XIV (du nom du duc de *Roque-laure*); *richelieu*, chaussure basse et lacée (*Richelieu*).

#### 7. Termes littéraires

*mazarinade*, pamphlet, chanson publiée contre Mazarin, pendant la fronde (*Mazarin*); *marivaudage*, affectation, préciosité (*Marivaux*).

#### 8. Termes courants, populaires ou argotiques

*moise*, petite corbeille qui sert de berceau (*Moïse*); *roberts*, marque de biberon; /pop./ seins (biberon *Robert*); *micHeton* /arg./, amant qu'on peut dépouiller (*micki*, forme populaire de *Michel*).

#### 9. Mots dérivés ou composés de MARIE

*marotte*, tête de femme en bois pour les modistes, coiffeurs, etc. (*Marie*); *marionnette*, figurine, personne qu'on manœuvre à son gré (*Marion*, diminutif de *Marie*); *mariste*, membre de la congrégation religieuse de la société de *Marie*; *mariol*, *mariolle* (pop./ *filou*, *roublard*, faire le *mariolle*, l'intéressant (it. *mariolo*, *mariola*, - *Maria*); *marie-salope*, bateau *Marie* + *salope*).



### III. Noms communs qui proviennent des noms mythologiques ou des noms de personnages littéraires

#### 1. Termes scientifiques

a) médecine: *morphine*, alcaloïde de l'opium (*Morphée*, dieu du sommeil); *atlas*, première vertèbre cervicale (*Atlas*); *minerve*, appareil orthopédique destiné à maintenir la tête en bonne position (*Minerve*, déesse de la sagesse); *rhésus*, facteur rhésus /des groupes sanguins (du nom du singe, lat. *Rhesus*, roi légendaire de Thrace).

b) zoologie: *méduse* (*Meduse*); *mélégrine*, mollusque (*Meleagre*); *adonis*, papillon diurne (*Adonis*, héros mythologique, célèbre par sa beauté); *apollon*, papillon (*Apollon*, dieu païen); *argus*, oiseau exotique de la taille d'un faisan et petit papillon bleu taché de noir (lat., personnage mythologique); *rhésus*, espèce de singe du genre macaque (v. plus haut).

c) botanique: *adonis*, plante herbacée, aux fleurs d'un rouge éclatant.

d) géographie: *atlas*, recueil de cartes géographiques.

e) imprimerie: *minerve*, petite machine à imprimer.

#### 2. Termes littéraires

*argus*, surveillant, espion vigilant et difficile à tromper (par analogie avec le personnage mythologique chargé par Junon de surveiller la nymphe Io); *mentor*, guide, conseiller sage et expérimenté (*Mentor*, guide de Télémaque); *rodomont*, personnage fanfaron (it. *Rodomonte*, personnage de l'Arioste).

#### 3. Mots courants ou à emploi spécial (argotique, familier, vieilli, etc.)

*mégère*, femme méchante (lat. *Megæra*, gr. *Megaira*, nom d'une des Furies); *mécène*, personne riche et généreuse qui aide les écrivains, les artistes (lat. *Mæcenas*, nom d'un ministre d'Auguste); *arlequin*, personnage bouffon de la comédie italienne; *rifflard* /fam./ parapluie (nom d'un personnage de "LA Petite Ville", comédie de Picard); *renard* (frq. *Reginhart*, nom donné à l'animal dans le "Roman de Renart").

Signalons également le verbe (se) *mithridatiser* /littér./, immuniser en accoutumant à un poison (*Mithridate*).

#### Conclusions

1. Les mots que nous avons mentionnés proviennent de noms propres français - *roquefort*, *marenne*, *madeleine*, *mansarde*, ou le



plus souvent, de noms étrangers - *malaga, roka, maxwell, macadam, mausolée*.

2. Dans le cas des noms étrangers, l'emprunt est direct - *madère, marengo* ou fait par l'intermédiaire d'une autre langue - *mousseline* (it. *mussolina* - *Mussolo*, - arabe *Mossoul*), *mausolée* lat. *mausoleum* - gr. *Mausoleion*).

3. Les mots provenant des noms géographiques désignent surtout des objets d'usage courant se rapportant aux vêtements en premier lieu, et des articles de consommation au sens strict du mot (*astrakan, mayonnaise, roquefort*), tandis que les noms de personnes ou de personnages mythologique ont donné des termes scientifiques et techniques (*ampère, massicot, micheline, morphine*).

4. La plupart des mots étudiés passent de la catégorie des noms propres à celle de noms communs sans aucune modification comme: *moka, madeleine, martini*, etc. D'autres subissent des modifications permettant leur encadrement dans une classe lexico-sémantique, qui précise leur sens et leur emploi:

- *américium, ruthénium, ménélevium* (de *America, Ruthénia, Mendéléiev*) - formés avec le suffixe savant *-ium* servant à former des corps chimiques.

- *andésite, martensite* (de *Andes, Martens*); *-ite*, suffixe caractéristique aux termes de minéralogie.

- *robinier* (de *Robin*) nom de l'arbre (v. *pommier, poirier, cerisier*).

- *magnolia, mahonia, rauwolfia, rafflesia*, noms de plantes (arbres ou arbustes).

Un suffixe (*-age, -ade*) peut s'ajouter à un nom propre pour indiquer l'action ou son résultat: *mercerisage, marivaudage, masarade*.

5. Le plus souvent, le nom propre devenu commun reste isolé dans le lexique, mais parfois il peut développer une famille qui est d'autant plus riche que le mot est ancien et d'un usage plus courant: *renard, renarde, renardeau, renardier*; *morphine, morphinisme, morphinomanie*; *mécène, mécénat; méduse, méduser*.

6. Au point de vue sémantique, si au commencement on leur attribue un seul sens, certains d'entre eux peuvent en acquérir d'autres, parfois assez éloignés du premier: *maroquin* - a) peau de chèvre, de mouton, tannée au sumac; b) portefeuille ministériel; poste de ministre; *renard* - a) l'animal; b) peau, fourrure; c) /fig./ personne rusée; d) /fig./ vieux/espion; e) /techn./ fente, trou par



ou se perd l'eau.

7. Deux noms ayant une origine différente aboutissent parfois à l'homonymie, comme dans le cas de *madeleine* - a) gâteau (de *Madeleine Paulnier*, cuisinière); b) variétés de fruits qui mûrissent à l'époque de la *Sainte-Madeleine* (22 juillet).

8. Les termes scientifiques (comme: *ampère*, *roentgen*, *maxwell*) appartiennent au fonds lexical international.

9. Les faits présentés nous montrent les solutions que la langue trouve dans son effort d'enrichissement du vocabulaire, parmi lesquelles la changement continuuel des valeurs des mots.

#### B I B L I O G R A P H I E

- 1 Alexandra Cuniță, *La formation des mots, la dérivation lexicale en français contemporain*, București, EDP, 1980.
- 2 Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Larousse, 1938.
- 3 Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du Nouveau Littré, Paris, 1977.
- 4 Ioan Simionică, *Limba franceză contemporană, Lexicologie*, București, EDP, 1970.

#### NUMELE PROPRII - SURSĂ DE ÎMBOGĂȚIRE A VOCABULARULUI

##### (REZUMAT)

Unul din mijloacele de îmbogățire a vocabularului unei limbi este și acela de transformare a numelor proprii în substantive comune. Astfel, produse alimentare, țesături, plante, animale, elemente sau substanțe chimice își trag denumirea de la numele unei țări, a unei regiuni, a unui oraș, sau reprezintă numele descoperitorului, al industriașului, etc. (*madère*, *roquefort*, *moka*, *madeleine*; *ampère*, *roentgen*; *américium*, *mercerisage*, *massicot*, *macadam*, etc.). De cele mai multe ori aceste cuvinte aparțin terminologiei științifice și tehnice, dar unele fac parte din vocabularul uzual al limbii, iar în funcție de vechimea în limbă și de frecvența întrebuițării pot dezvolta familii lexico-semantice (*v. neward*, *maroquin*).



On the first of June, 1950, the following information was received from the Bureau of the Census, Washington, D. C., regarding the number of persons in the United States who were born in the foreign born population in 1949:

1. Total foreign born population in 1949, 10,000,000.

2. Total foreign born population in 1948, 9,800,000.

3. Total foreign born population in 1947, 9,600,000.

4. Total foreign born population in 1946, 9,400,000.

5. Total foreign born population in 1945, 9,200,000.

6. Total foreign born population in 1944, 9,000,000.

7. Total foreign born population in 1943, 8,800,000.

8. Total foreign born population in 1942, 8,600,000.

9. Total foreign born population in 1941, 8,400,000.

10. Total foreign born population in 1940, 8,200,000.

APPENDIX A

1. Bureau of Census, Washington, D. C., 1950.
2. Bureau of Census, Washington, D. C., 1949.
3. Bureau of Census, Washington, D. C., 1948.
4. Bureau of Census, Washington, D. C., 1947.
5. Bureau of Census, Washington, D. C., 1946.
6. Bureau of Census, Washington, D. C., 1945.
7. Bureau of Census, Washington, D. C., 1944.
8. Bureau of Census, Washington, D. C., 1943.
9. Bureau of Census, Washington, D. C., 1942.
10. Bureau of Census, Washington, D. C., 1941.
11. Bureau of Census, Washington, D. C., 1940.

APPENDIX B

REFERENCES

And the following information was received from the Bureau of the Census, Washington, D. C., regarding the number of persons in the United States who were born in the foreign born population in 1949:

1. Total foreign born population in 1949, 10,000,000.

2. Total foreign born population in 1948, 9,800,000.

3. Total foreign born population in 1947, 9,600,000.

4. Total foreign born population in 1946, 9,400,000.

5. Total foreign born population in 1945, 9,200,000.

6. Total foreign born population in 1944, 9,000,000.

7. Total foreign born population in 1943, 8,800,000.

8. Total foreign born population in 1942, 8,600,000.

9. Total foreign born population in 1941, 8,400,000.

10. Total foreign born population in 1940, 8,200,000.



## ICI ȘI LĂ - ADVERBE DE TIMP

de

MARIA ȚENCHEA

Intr-o lucrare anterioară ne-am ocupat de statutul semantico-referențial al adverbului LĂ cu sens spațial<sup>1</sup>. În cele ce urmează, ne propunem să studiem adverbul LĂ cu sens temporal, în relație cu ICI. Sensul adverbelor ICI și LĂ se actualizează, în mod specific, în domeniul spațial, ele putând însă funcționa și cu o valoare temporală sau abstract-noțională. În domeniul de care ne ocupăm aici, ICI și LĂ semnifică un moment sau o situație temporală. Contextul este cel care impune actualizarea clasemului /+Timp/, deci interpretarea lor ca termeni cu valoare temporală<sup>2</sup>.

Perspectiva teoretică adecvată analizei noastre va fi oferită de teoria enunțării, problemele studiate găsindu-și locul în cadrul unei lingvistici a discursului. Această perspectivă este impusă de caracterul specific al celor două lexeme adverbiale: ICI și LĂ sînt ceea ce în lingvistica franceză se denumește prin cuvîntul "embrayeurs", adică termeni ce au un sens propriu, însă primesc un referent doar atunci cînd sînt incluși într-un mesaj<sup>3</sup>. Sensul lor referențial este descifrat fie în funcție de contextul lingvistic al enunțului, fie în funcție de situația de comunicare. Ne vom orienta analiza pornind de la distincția între cele trei tipuri de mecanisme referențiale stabilită de Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>4</sup>, și anume:

1. referință *absolută*: un element lingvistic trimite direct la denotat (ex. *le lo août*);

2. referință *deictică* sau *situațională*: sensul unei unități lingvistice e determinat de situația de comunicare, termenul respectiv fiind o marcă indicială a enunțării (ex. *maintenant, ici*);

3. referință *cotextuală*, determinată de contextul lingvistic (co-text). Expresiile cotextuale sînt de două feluri:

a) *termeni relaționali*, al căror referent nu poate fi determinat decît în raport cu un alt element *y*, uneori neexplicitat în contextul imediat, în care caz e vorba fie de un element al contextului larg (ex. *le lendemain*), fie de un element deictic (ex. *c'est un ami [de moi]* );



b) *representanți* anaforici și cataforici, care își iau conținutul semantico-referențial de la un alt termen ce apare în același text (ex. *celui-ci*).

Vom studia cei doi termeni - ICI și LA cu trăsătura /+Timp/ - din perspectiva statutului lor semantico-referențial, explicându-le în fiecare caz diferitele sensuri temporale cu ajutorul unor parafraze atât intra- cât și interlinguale; indicarea termenilor echivalenți din limba română constituie de fapt o primă etapă a unui studiu contrastiv.

Reamintim că în domeniul spațial, ICI și LA funcționează în felul următor: ICI e un termen deictic, iar LA - un termen cotextual, reprezentant anaforic/cataforic, sau un termen deictic, definit în opoziție cu ICI sau devenind sinonim cu acesta, opoziția lor putând fi neutralizată.

În domeniul temporal, ICI funcționează în esență ca deictic, iar LA ca termen cotextual, relația dintre cei doi termeni corespunzând în mare opoziției dintre momentul enunțării  $T_0$  și un alt moment  $T_1$  (cf. opoziția *maintenant*/vs/*alors*). După Georges și Robert Le Bidois, ICI indică "le temps où l'on est", iar LA - "une autre période plus ou moins distante"<sup>5</sup>, sau, după DFC, "un moment imprécisé du temps (passé ou futur)".

I. ICI /+Timp/ funcționează ca termen deictic, indicând momentul prezent, momentul vorbirii<sup>6</sup>. Putem distinge două situații:

A. *Locativ temporal* /-Direcție/: ICI semnifică "maintenant, en ce moment". Remarcăm faptul că, practic, ICI nu se mai întrebuințează în acest fel în franceza contemporană. Cu sensul lui "maintenant", ICI era folosit mai des în franceza clasică. Astăzi el mai are acest sens doar în unele contexte în care indică situația prezentă, împrejurările actuale<sup>7</sup> sau, într-o povestire, indicând un anumit moment în succesiunea evenimentelor<sup>8</sup>. ICI poate fi tradus în română prin *aici* (cu sensul lui "acum", de fapt "aici și acum").

(1) Il faut répéter *ici* ce que nous avons dit dans *dans d'autres circonstances*. (Lexis) - Ideea determinării temporale e întărită prin opoziția cu un alt complement de timp: *dans d'autres circonstances*. ICI înseamnă "maintenant, dans les circonstances présentes".

(2) "Mon ami, fis-je, cette affaire de Larsan est tout à fait sublime et digne de votre cerveau héroïque". *Ici* il m'arrêta, m'invitant à parler plus simplement. (M. Le-



blanc. *Le mystère de la Chambre Jaune*) - ICI înseamnă în acest caz "à ces mots", "à ce moment", referindu-se la o întrerupere a discursului direct și marcînd trecerea la discursul narativ (vezi mai jos LA cu același sens).

B. *Locativ temporal* /+Direcție/: ICI /+Timp/, /+Direcție/ apare în franceza contemporană în două construcții stereotipe uzuale: *d'ici* și *jusqu'ici*, care indică limita inițială, respectiv limita finală.

1. *Limita inițială* (ablativ temporal) e marcată de sintagma *d'ici*, în corelație cu o expresie ce indică limita finală a unui interval și care poate fi: adversul LA sau (à+) un alt adverb /+Timp/, (à +) substantiv, (à +) expresie cantitativă + substantiv /+Timp/; *d'ici* apare de asemenea în locuțiunea conjuncțională *d'ici (à ce) que*. În aceste contexte ICI înseamnă "à partir de maintenant, à partir de ce moment". Precizăm că verbul este la un timp din sfera viitorului.

- (3) Il pleut, mais j'espère que, *d'ici demain*, le temps va changer. (DFLE)
- (4) Pour partir on prendra le train ou la voiture? - Oh! *d'ici aux vacances*, on a le temps de réfléchir! (DFLE)
- (5) *D'ici les élections sénatoriales*, nul ne se souviendra plus de cette histoire. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*)
- (6) *D'ici à quelques heures*, ses vêtements seraient secs. (S.A. Steeman, *Le mannequin assassiné*)
- (7) *D'ici peu*, il aura de mes nouvelles. (Lewis)
- (8) *D'ici à ce qu'il vous le rende*, il se passera du temps. (Lewis)

Semnalăm și posibilitatea transpunerii în trecut a momentului de referință al vorbitorului, în care caz ICI trimite la un moment  $T_1$  determinat contextual:

- (9) Et je me jurai que *d'ici trois ans* j'aurais tout: la fortune, la puissance, la gloire. (Nicole de Buron, *Les pieds sur le bureau*)

*D'ici* poate apărea și în corelație cu o sintagmă prepozițională introdusă prin *dans* sau *avant* (+expresie cantitativă) ce indică posterioritatea prospectivă.

- (10) *Dans un an d'ici*, tu la verras sur les champs de course. (Cécile Aubry, *Sébastien parmi les hommes*)
- (11) Si je la sauve, *avant dix ans d'ici* elle fera de la tuberculose, dans ce taudis. (Roger Martin du Gard, *Les*



## Thibault)

Traducerea românească ia în considerare durata și/sau limita finală a intervalului temporal, limita inițială rămânând implicită: (de acum, din acest moment) *pînd* ... (ex. 3, 4, 5, 8). Cînd apare o expresie cantitativă, se recurge la o sintagmă prepozițională ce indică posterioritatea în raport cu  $T_0$ : *peste*, *în*... ex. 6, 7, 9, 10, 11). *D'ici* are deci ca echivalent  $\emptyset$ .

2. *Limita finală* e exprimată de *jusqu'ici*, sinonim cu "jusqu'à maintenant, jusqu'à présent". Traducere: *pînd acum* sau *pînd aici*. Menționăm că verbul se află la un timp din sfera trecutului.

(12) *Jusqu'ici tout a bien marché; mais on va voir la suite.* (DFLE)

Ca expresie a limitei finale, ICI admite și interpretarea ca termen cu referință cotextuală, trimițînd la un moment  $T_1$  situat în trecut. *Jusqu'ici* se traduce în acest caz prin *pînd atunci*.

(13) Il lui permet (...) de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves où elle n'avait pas eu accès *jusqu'ici*. (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*)

II. În cazul lui LA/+Timp/ vom distinge aceleași tipuri de situații ca în cazul lui ICI.

A. *Locativ temporal /-Direcție/*. LA e folosit ca termen cu referință cotextuală, și anume:

1. *representant*, la nivel frastic sau transfrastic, definit printr-o relație de *echivalență* cu un alt termen sau cu o propoziție ce exprimă o anumită relație temporală.

a) *Anaforic*: LA reia o sintagmă /+Timp/ sau o situație temporală enunțată anterior (în mod explicit sau implicit). Termenul y poate fi:

- o sintagmă /+Timp/. Parafrază: "alors, à ce moment(-lă)". Traducere: *atunci*.

(14) Il viendra *demain* et *là* vous pourrez le féliciter personnellement. (DFC)

- o structură verbală (propoziție, frază). Referentul lui LA e un proces, deci o situație temporală. Parafrază: "alors, à ce moment-lă". Traducere: *atunci*.

(15) Vous attendez *qu'il entre* et *là* vous vous jetez sur lui. (Le Robert)

(16) Et *il sortit sans un mot ni un regard*. Alors, *là*, je dois l'avouer: j'eus une faiblesse. J'éclatai en



sanglots. (Nicole de Buron, *Les pieds sur le bureau*)

LA poate apărea într-o structură marcată de constituentul /+Emfază/:

- (17) *Mlle Anouchka fut élue. M. Fumichon fut également élu. Et c'est là que nous éprouvâmes la plus grande surprise de notre vie.* (Nicole de Buron, *Les pieds sur le bureau*)

- Momentul de referință *y* este o pauză în enunțare, marcată de rostirea unor anumite cuvinte. LA semnalează în acest caz trecerea de la un plan la celălalt, de la vorbirea directă la discursul narativ. Unul dintre participanții la dialog devine subiectul enunțului introdus prin LA. Ca și ICI, LA înseamnă, în acest tip de context, "à ces mots, à ce moment", fiind tradus în română prin *aici* (= în acest punct al enunțării).

- (18) *Le clergé comprenait les prêtres qui vivaient "dans le siècle", c'est-à-dire dans la société des hommes ... (Là, l'inspecteur se retourna vers l'instituteur, le temps d'un bref sourire...) L'évêque, seigneur féodal...* (J.-P. Chabrol, *L'embellie*)

b) *Cataforic*: LA anticipă enunțarea unei anumite situații temporale, în structura *là où + prop.*, avînd sensul lui "lorsque", "dans le cas où" (în română: *atunci (cînd), în cazul cînd ...*).

- (19) *N'employons pas l'autorité là où il ne s'agit que de raison.* (Le Petit Robert)

2. termen *relațional*, definit prin *oposiție* cu altă expresie temporală din context, mai exact prin *oposiție* cu o situație temporală enunțată anterior. Ideea de *oposiție* e subliniată de obicei de către operatorul *mais*. Vom deosebi două situații, în funcție de planul temporal instituit de verb:

- prezent: referire la situația de comunicare. Momentul de referință, determinat în mod implicit, este momentul enunțării,  $T_0$ . LA devine în acest caz ceea ce am putea numi un deictic indirect, semnificînd "maintenant, dans ce cas". Traducere: *acum*.

- (20) *Ecoute, Cécilia, je te verrai plus longuement tout à l'heure, mais là, il faut absolument que j'aille parler à Constance.* (Françoise Dorin, *L'autre valse*)

- (21) *En général, je ne me rends pas compte si un vêtement me va ou ne me va pas. Mais là, tout de même ...* (J.C. Carrière, *L'aide-mémoire*)

- trecut: referire la situația temporală obiect al comunica-



rii. Momentul de referință e un moment  $T_1$ , implicit. LA face să devină prezentă, pentru participanții la dialog, situația obiect al enunțării. Adverbul LA înseamnă aici "dans ce cas-là", fiind echivalent cu "maintenant", care, după cum se știe, poate fi folosit pentru a indica un moment din trecut. Traducere: *acum* (= în acest caz, în situația dată).

(22) Nous n'avions jamais été plus loin que bonjour ou bonsoir. Or là, ne trouvant sans doute que mon visage comme figure de connaissance, elle s'était accrochée à moi. (Ph. Bouvard, *La cuisse de Jupiter*)

(23) - Vous voulez dire qu'à un autre moment...? - Alexandre, placé devant la même situation, eût été moins bon, moins généreux, moins magnanime et que, là, s'il le fut, c'est simplement que les circonstances lui ont permis de l'être. (Françoise Dorin, *L'autre valse*)

B. Locativ temporal [+Direcție]: LA, termen cotextual, apare cu rol de reprezentant anaforic al unei situații temporale evocate anterior, în anumite structuri fixe, cu caracter de locuțiuni, ce indică limita inițială sau limita finală.

1. Limita inițială (ablativ temporal): este vorba de structurile de *de là* și *à partir de là*, semnificând "de/la partir de ce moment (cette époque)". Punctul de referință e un eveniment, o epocă sau o situație temporală evocată în context. Traducere: *de atunci*, începând de atunci.

(24) Mains autres termes datent de là. (Walter von Wartburg, *Evolution et structure de la langue française*)

(25) En tout cas, à partir de là, les choses prirent une autre tournure. (Général de Gaulle, *Mémoires de guerre*, I)

(26) A peu de temps de là, Sartre accompagna M. au Havre. (Simone de Beauvoir, *La force des choses*, I) - Structura *à ... de là*, indicând distanța temporală, are ca echivalent în română *la ... după aceea*.

De *là* apare de asemenea în corelație cu o sintagmă prepozițională introdusă prin *avant* (+expresie cantitativă), în contexte în care e vorba de un viitor în trecut (cf. *avant...d'ici*).

(27) Je n'avais guère de regrets en quittant cette France étrange de 1941, cette France que je ne reverrais pas avant trois ans de là. (Renée P. Gosset, *Mes hommes dans un bateau*)



2. *Limita finală*: LA are ca referent un moment evocat în contextul lingvistic în mod explicit sau implicit și apare în două structuri locuționale: *jusque-là* și *d'ici là*.

- *Jusque-là*: "jusqu'alors/à ce moment-là". Verbul este fie la viitor, fie la trecut. Traducere: *până atunci*.

(28) Vous m'écirez en février, *jusque-là* ne faites rien.  
(DFC) - Momentul de referință este explicit: *en février*.

(29) Quoi? *Encore trois jours*? Mais je n'aurai jamais la patience d'attendre *jusque-là*! (DFLE) - Momentul de referință este sfârșitul intervalului de timp evocat.

(30) Mes rapports avec elle avaient été *jusque-là* un peu froids. (Nicole de Buron, *Les pieds sur le bureau*) - referință cotextuală implicită: *alors*.

- *D'ici là*: *d'ici* indică limita inițială a unui interval de timp, limită ce coincide cu  $T_0$ , iar LA evocă un moment  $T_1$ , "alors", posterior momentului vorbirii  $T_0$ . Intervalul delimitat se situează deci "entre maintenant et un moment postérieur" (DFC). Traducere: *până atunci*.

(31) Je reviendrais à *trois heures* et, s'il n'a pas donné signe de vie *d'ici là*, j'appellerai Londres. (Ex-brayat, *Vous manquez de tenue, Archibaldi*)

E posibilă și transpunerea în trecut a momentului de referință al enunțatorului, în stilul indirect liber:

(32) J'ai un petit secret, (...) qu'on ne me permettra sans doute pas de te dire *avant un mois* (*d'ici là* elle aurait convenu avec lui d'un mensonge pour n'être pas découverte ...). (M. Proust, *Les plaisirs et les jours*)

Încercînd să tragem cîteva concluzii, vom porni de la constatarea că sensul adverbelor ICI și LA se definește în raport cu situația de comunicare sau cu situația obiect al comunicării, considerată în mod global sau prin unul din constituenții acesteia. Actualizarea spațială, temporală sau de altă natură a lexemelor ICI și LA este datorată contextului, valoarea lor de bază, specifică, rămînînd totuși cea spațială. Trecerea de la unul la altul dintre constituenții situației de comunicare (spațiu  $\rightarrow$  timp) e firească, structurile temporale fiind foarte adesea o transpunere a celor spațiale.

Se poate remarca faptul că LA apare în structuri mai nume-



roase, avînd o gamă mai bogată de întrebuintări decît ICI. LA se dovedește a fi mai complex decît ICI din punctul de vedere al conținutului semantic referențial.

Subliniem faptul că în cazul lui ICI valoarea spațială e net predominantă, cea temporală apărînd practic doar în două tipuri de construcții cu caracter de locuțiuni. ICI funcționează în mod specific ca termen deictic. Am semnalat însă și unele situații în care ICI /+Timp/, /+Direcție/ trebuie interpretat ca termen cotextual (ex. 9, 13), prin transpunerea momentului de referință al vorbitorului în trecut.

În ce-l privește pe LA, și în cazul acestui adverb valoarea spațială e primordială<sup>9</sup> (LA fiind folosit ca termen cotextual sau deictic). Ea lasă însă loc unui larg avantaj de alte întrebuintări ale lui LA, între care și cele temporale. LA /+Timp/ este în esență un termen cu referință cotextuală, dar admite uneori și interpretarea ca deictic, prin opoziție cu alți termeni ce indică un moment trecut sau viitor (ex. 20, 21).

Parafrazele lui ICI și LA, atît în domeniul spațial cît și în cel temporal, sînt fie un adverb, fie o sintagmă prepozițională constituită din prepoziție + demonstrativul *ce* + substantiv<sup>10</sup>. În domeniul temporal, ICI și LA sînt echivalente cu *maintenant*/vs/*alors*, semnificînd, în alți termeni, "en ce moment", respectiv "à ce moment" (cf. *Le Petit Robert*). Precizăm că termenii ICI și LA sînt echivalenți cu *maintenant* în cele două accepții ale acestui adverb, deci cu referire fie la momentul prezent, fie la un moment din trecut.

Echivalentele în limba română ale adverbelor ICI și LA cu sens temporal sînt cuvinte din categoria adverbelor pronominales demonstrative<sup>11</sup>, în speță *acum*/vs/*atunci*, corespunzînd în mare opoziției ICI /vs/ LA. Am arătat însă că LA folosit ca termen relațional poate avea ca eteronim și pe *acum* (ex. 20-23), după cum ICI folosit ca termen cotextual are ca echivalent și pe *atunci* (ex. 13). Opoziția ICI /vs/ LA e neutralizată și în cazul cînd aceste adverbe îl cer ca echivalent în română pe *aici*, marcînd, într-un anumit moment al enunțării, trecerea la un alt tip de discurs decît discursul direct de tipul dialogului (vezi ex. 2 și 18). În legătură cu *aici*, credem că acesta, ca de altfel și celelalte adverbe din categoria pronominalelor demonstrative sau deictice din limba română, s-ar putea preta la un studiu mai aprofundat.

Rezultatele analizei întreprinse aici asupra adverbelor



ICI și LA/+Timp/ pot fi reprezentate sintetic în tabloul de mai jos.

|     | Conținut semantico-referential            | Parafrază                                        | Traducere              |
|-----|-------------------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------|
| ICI | /-Direcție/- ref. D                       | maintenant, en ce moment                         | aici, acum             |
|     | /+Direcție/- ref. D→C                     |                                                  |                        |
|     | 1. limita inițială (d'ici...)             | à partir de ce moment/ maintenant                | ø                      |
|     | 2. limita finală (jusqu'ici)              | jusqu'à maintenant (à présent) / jusqu'alors     | până acum, aici atunci |
| LA  | /-Direcție/- ref. C                       |                                                  |                        |
|     | 1. reprezentant a) anaforic               | alors, à ce moment (-là) à ces mots, à ce moment | atunci aici            |
|     | b) cataforic (là où)                      | lorsque, dans le cas où                          | atunci (când)          |
|     | 2. termen relațional ref. C, C→D          | maintenant, dans ce cas (-là)                    | acum                   |
|     | /+Direcție/- ref. C reprezentant anaforic |                                                  |                        |
|     | 1. limita inițială (de/à partir de là)    | de/à partir de ce moment cette époque)           | de/începînd de atunci  |
|     | 2. limita finală (jusque-là, d'ici là)    | jusqu'alors (à ce moment-là)                     | pînă atunci            |

#### N O T E

1 Maria Tenchea, *Le statut sémantico-référentiel de l'adverbe LA à sens spatial*, în vol. *Filologie XXV. 1. Linguistică*, Timișoara, 1982, p. 138-143.

2 În analiza acestor lexeme am folosit indicațiile oferite de diverse dicționare ale francezei contemporane, și anume: *Dictionnaire du français contemporain* (DFC), Paris, Larousse, 1980; *Dictionnaire du français langue étrangère. Niveau 1* (DFLE), Paris, Larousse, 1978; *Grand Larousse de la langue française* (GLLF), Paris, 1971-1978; *Larousse de la langue française. Lexis*, Paris, 1977; *Le Robert*, Paris, 1973; *Le Petit Robert*, Paris, 1979. Am recurs de asemenea la un corpus de exemple din texte aparținînd unor autori din secolul nostru.

3 J. Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

4 *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, coll. "Linguistique", Paris, A. Colin, 1980.

5 *Syntaxe du français moderne*, Paris, 1968, vol. II, p. 625.

6 "Le moment où l'on parle (présent)" (*Lexis*).

7 "La situation où l'on se trouve, les circonstances dans



lesquelles on est actuellement placé" (*Lexis*).

8 "Un moment donné de la suite des événements" (DLLF).

9 In dictionarul *Le Petit Robert*, LA este prezentat ca "Adv. désignant le lieu (pr. ou fig.) et, plus rarement, le moment".

10 ICI și LA sînt deci ceea ce A.J. Greimas numește "topologice" (vezi *Les topologiques. Identification et analyse d'une classe de lexèmes*, în "Cahiers de lexicologie", nr. 1, 1964), avînd ca echivalent un element relațional + un deictic + un radical.

11 *Gramatica limbii române*, București, Ed. Academiei R.S.R., ed. a II-a, 1966, vol. I, p. 303.

## ICI ET LA - ADVERBES DE TEMPS

### (RÉSUMÉ)

On étudie le statut sémantico-référentiel des adverbes ICI et LA à sens temporel. L'opposition ICI/LA correspond, de façon générale, à l'opposition *maintenant/alors*; dans quelques situations, cependant, elle se trouve neutralisée. ICI/+Temps/, /-Direction/ est un terme déictique; ICI/+Direction/, indiquant la limite initiale ou finale, est employé comme terme déictique, mais il admet aussi un emploi cotextuel. LA/+Temps/ connaît des emplois temporels plus riches et plus diversifiés que ICI. LA/-Direction/ est un terme à référence cotextuelle (représentant anaphorique ou cataphorique, ou bien | terme relationnel, auquel cas il peut devenir un déictique indirect). LA/+Direction/, indiquant la limite initiale ou finale, fonctionne comme représentant anaphorique. Pour expliciter les différents sens temporels de ces deux adverbes, on a fait appel à des paraphrases intra- et interlinguales (les équivalents en roumain).



NOTE ȘI DISCUȚII

STRUCTURES SPATIO-TEMPORELLES DANS LA BÊTE HUMAINE D'ÉMILE ZOLA

*La Bête humaine* est peut-être le roman le plus noir et le plus sanglant de tout le cycle des *Rougon-Macquart*. Zola pouvait se vanter d'ailleurs d'y avoir brillamment illustré les thèses du naturalisme: l'hérédité chargée ne peut engendrer que violences et tares. Dans cette perspective le discours zolien est univoque, les faits semblant se raconter d'eux-mêmes dans un bon ordre qui réside dans une volonté descriptive et le respect de l'isotopie contextuelle. Cette isotopie est celle de la Bête, noire et atroce, qui gît dans presque tous les personnages, qui jaillit comme bon lui semble en bouleversant toutes les lois de la morale et de l'humanité. L'instinct ne connaît aucune entrave et on tue à profusion tout le long du roman: crime pour venger une innocence souillée (les Roubaud), crime pour hériter (Misard), crime passionnel (Flore) et, pour comble, crime atroce obéissant à un besoin atavique de sang et de vengeance contre la race humaine (Jacques). Cette sanglante manifestation de l'instinct ne pouvait mener qu'à une fin catastrophique, le mal engendrant le pire. Il y a donc une longue file de morts que Zola fait danser devant nous avec l'impassibilité de celui qui sait qu'à ce niveau social le mal est irréversible; l'ordre ne peut être regagné qu'en supprimant ce qui l'avait bouleversé. Et l'optimisme petit bourgeois de disparaître et de nous faire part de la conviction que la justice saura sauvegarder l'intégrité du système et imposer sa vérité à elle - une vérité toute faite qui tente de rétablir la confiance dans les valeurs morales et sociales du Second Empire que rien ne saurait ébranler.

Une lecture attentive découvre pourtant toute une série d'isotopies connotatives qui vont de la métonymie et de la synecdoque, à la métaphore et au symbole. On retrouve donc cette dimension symbolique du roman zolien qui rend tellement riche en significations son univers imaginaire, car avec lui tout détail devient lisible et tout objet, cache un récit potentiel.

Le récit se constitue dans *La Bête humaine* sous la forme d'un roman policier, évidemment d'une facture à part, qu'on pourrait encadrer jusqu'à un certain point dans le type nommé par Tzvetan Todorov dans *Poétique de la prose*, roman à énigme.

Construit sur une dualité temporelle - l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête - le récit superpose les deux séries temporelles: les jours de l'enquête qui commencent au crime et les jours du drame qui mènent à lui. L'histoire du crime est au fait l'histoire d'une absence, le narrateur ne pouvant pas nous transmettre directement les répliques des personnages qui y sont impliqués, ni décrire leurs gestes. Le parallélisme du temps de l'histoire et du temps du discours sera rompu par l'histoire enchâssée du mariage, de l'avancement de Roubaud, et de la trahison de sa femme. Cette histoire enchâssée remonte dans le temps, c'est une espèce de retour dans le passé nécessaire pour donner une motivation à un certain acte. On réalise un effet de suspens, le lecteur attendant impatiemment la suite du récit.

En même temps Zola projette cette histoire dans l'avenir,



place le personnage dans une situation extrêmement dangereuse, rapporte un projet audacieux (celui du crime) et sa réalisation. Zola joue alors sur un oubli de l'écriture, le lecteur s'identifiant aux personnages. C'est ce qui explique d'ailleurs la "confiance" que l'auteur fait au lecteur, en dévoilant dès le début le nom du vrai assassin. Et c'est pourquoi nous avons affirmé que *La Bête humaine* est un policier d'une facture à part. Ce qui importe dans le livre n'est pas celui qui a tué, mais sa motivation et surtout la sanction qu'on donnera à son acte.

Dans la vision zolienne ce premier crime compte seulement dans la mesure où il va engendrer un second, dans lequel l'assassin sera la victime d'un meurtrier pur et impunissable. Ce premier crime auquel on n'assiste pas dès le début est la petite roue qui enclenche tout le mécanisme infernal qui s'en suivra. De ce premier crime on n'a au début que la relation fragmentaire et imprécise de Jacques Lantier qui sert de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime. C'est la vision troublante et inquiétante d'une agression dans un coupé de première, à peine saisie à "l'heure trouble d'entre chien et loup"<sup>1</sup> dans la marche infernale de l'express de Paris. Et puis, une certitude, un corps gisant le long des rails.

À partir de ce moment-là se déroule l'histoire de l'enquête, celle où l'on fait un lent apprentissage, on parcourt piste après piste et on découvre indice après indice pour révéler le coupable. Cette histoire jouit d'un statut tout particulier, car elle consiste à expliquer comment ce récit peut avoir lieu, comment le livre est écrit. Si l'histoire du crime raconte ce qui s'est effectivement passé, l'histoire de l'enquête explique comment le lecteur (le narrateur) en a pris connaissance. Chaque inversion temporelle, chaque vision individuelle s'y trouve justifiée et naturalisée.

Cette histoire évolue dans plusieurs directions.

Il y a tout d'abord ce qui s'en suit logiquement et chronologiquement au crime, "le lendemain" qui débute sous les auspices d'un calme apparent; trouble et hébété de Séverine, que l'on prend pour de la douleur provoquée par le deuil récent, et reprise des activités quotidiennes, marquées par les départs et les arrivées des trains.

Le couple criminel met entre parenthèses le moment du crime, dans le désir de prouver son innocence et de reprendre à zéro son existence. À cela contribue un alibi très acceptable, le témoignage des autres et une parfaite complicité au cours des interrogatoires.

Il y a donc une première vérité qui se forme, celle d'un assassin inconnu, d'une brute venue d'ailleurs pour terroriser le monde. Et peu à peu l'opinion publique superpose à ce portrait impersonnel, le visage de Cabuche, une espèce de sauvage qui a déjà trempé dans le sang et qui se trouve avoir menacé la victime. Ce personnage, à demi-idiot, venant d'un monde de solitude et de sauvagerie, mais capable d'un dévouement de chien et d'une tendresse enfantine, est une espèce de témoin-accusateur d'un principe faux et d'une injustice.

Dans son mutisme il est fort éloquent, car il crie par son silence une vérité que tout le monde voudrait taire: celle du mensonge, de l'imposture et de la corruption d'un système judiciaire qui "voulait connaître la vérité pour la cacher mieux, s'il était nécessaire"<sup>2</sup>. À ce discours reporté qui sert à cacher la vérité



et à innocenter le vrai coupable s'oppose le texte écrit par Séverine au président - lettre - preuve qui pourrait anéantir tout l'échafaudage du procès, mais qu'on cache de peur que le mot écrit ne fasse éclater un équilibre déjà précaire.

Il n'y a que le discours qui est dangereux, qui peut entraîner la mort. Si la lettre peut être anéantie, brûlée, on ne peut pas faire taire la voix du coupable, son aveu. Tant que le silence scèlera les lèvres de Séverine, elle n'a rien à craindre.

Et Zola offre au chapitre VIII, par un souci de symétrie qui le caractérise, la reprise presque identique du premier chapitre, celui de la préparation au crime. C'est la même mise en scène, le même décor, les mêmes gestes et les mêmes objets-symboles: le gâteau mangé à deux, le lit, le feu et surtout le couteau, celui qu'on offrait au début de la narration et qui allait devenir l'arme du crime. Il n'y a que l'homme qui est autre - c'est Jacques Lantier qui écoute lui aussi un récit fait par Séverine, comme l'avait fait au début Roubaud.

Si la première histoire de l'infidélité conjugale avait été arrachée par violence et avait engendré le crime, cette deuxième confession vient spontanément sur les lèvres du locuteur, tandis que l'interlocuteur voudrait l'empêcher.

Dans l'économie du roman l'importance de cette seconde confession est capitale. Elle replonge dans le passé et nous fait dérouler au ralenti, sans manquer un détail cette fois-ci, le film du premier crime. C'est le deuxième témoin, précis cette fois-ci pour y avoir participé, qui reprend les faits et qui accuse. Mais comme *dire* engendre *faire*, le discours conduit à l'acte criminel.

Le roman de Zola obéit ici à l'une des lois du roman policier: le premier meurtre entraîne un second, au cours duquel la victime sera l'assassin. On peut parler d'une double projection du temps de l'histoire sur le temps du discours que se réalise dans une vision stéréoscopique. Une seule scène au plan du temps de l'histoire est narrée plusieurs fois par le même personnage.

Ce deuxième crime rouvre le temps de l'enquête qui de nouveau est fondée sur une construction irréprochable et brillante du procureur qui fausse une fois de plus la vérité. Et Cabuche s'y trouve encore pris, s'embrouille en explications qui l'accusent et se voit condamner pour un crime qu'il n'a pas commis.

La vérité éclate aussi dans le discours de Roubaud qu'on n'écoute même pas, tellement il paraît extravagant.

Et Zola de conclure ironiquement ce procès injuste en raillant le chef-d'oeuvre de plaidoyer qui vaut un ruban et un avancement au procureur. En même temps il se transforme en justicier et tue Jacques avec le droit que le narrateur a de remettre les choses dans l'ordre et de supprimer tout ce qui pourrait violenter "l'âpre vérité".

Ce premier fil chronologique qui est fait d'une succession d'événements est entrecoupé par d'autres histoires secondaires, apparemment sans liaison directe avec le trame narratif. Ce sont des histoires sanglantes dans lesquelles Jacques trempe sans le vouloir et qui, tout en lui créant une frénésie du sang, préparent l'acte qu'il va accomplir réellement. Ces fils secondaires reçoivent la dimension du destin qui dicte le comportement du personnage et le fait obéir à ses penchants ataviques.

C'est tout d'abord l'histoire de la tante Phasie que se meurt



empoisonnée pour n'avoir pas donné à son mari les mille francs qu'elle avait hérités de son père.

Ce sont aussi les incursions dans la vie louche de Grandmorin et c'est surtout le carnage mis-en-scène par Flore, crime absurde et inutile, issu d'une passion inassouvie et du désir de supprimer le mal. Et de nouveau Jacques Lantier est spectateur, est l'oeil que a la vision hallucinée de la vérité et du coupable.

Tout ce sang qui coule à profusion prépare le crime commis vers la fin du roman, mais c'est aussi une ouverture sur les phantasmes qui peuplent le monde imaginaire de Jacques. Il est tout d'abord l'oeil qui voit, qui accumule des images imprécises mais obsédantes qui vont entretenir un fonds d'agressivité qui le caractérise. Pour lui le temps est cette longue suite d'actes sanglants que les autres ont osé faire, auxquels il a été spectateur et qu'il a revécus, en imagination, maintes fois. La chronologie apporte pour lui un long débat pour échapper à la bête, mais aussi un désir ardent de transformer la vision en réalité. Mais cette succession de faits auxquels il assiste involontairement et qui le préparent au crime est coupée par une descente dans les temps immémoriaux où on perd la conscience de soi: c'est le temps mythique des ancêtres souffrant d'une offense qui se veut vengée inexorablement.

La dernière lutte avec la bête apporte la certitude du crime accompli, la défaite du personnage et l'effacement des derniers efforts de résistance. Pour la ligne du temps c'est un arrêt, passé et présent se figent pour réjaillir ensuite brutalement dans un avenir tragique.

L'espace s'efface lui-aussi, cesse d'exister pour une seconde. Au moment du crime il subira une dilatation, un agrandissement du détail avec une fixation obsédante sur l'objet du crime. En vrai coloriste, Zola réduit l'espace à de simples taches de couleur qui reçoivent des connotations symboliques. Il y a le blanc inerte et inexpressif, couleur neutre correspondant à l'espace anonyme des rues et du bistrot, il y a la tache rouge d'une affiche qui préfigure le jaillissement du sang et le gouffre noir où la conscience plonge après l'accomplissement de l'acte.

Après le crime le blocage temporel est remplacé par un déroulement accéléré du film de l'existence de Jacques et, en même temps, par une confusion des plans temporels. L'agression sur Séverine est confondue avec celle sur Grandmorin dans un désir d'atteindre une essence et d'échapper aux limites du temps. Pour satisfaire ses désirs maudits, Jacques confond le présent de la réalité avec un passé où le crime était seulement au niveau des phantasmes qui peuplaient son univers imaginaire. L'avenir est entrevu uniquement sous la forme d'un désir de délivrance, impossible à ce que le narrateur nous laisse entrevoir, car le mal ne connaît pas de remède.

Et présent, passé et avenir de se confondre dans ce train symbolique qui passe en éclair et décide de l'existence des gens. C'est lui le monstre destructeur à l'intérieur duquel se consomment les plus fortes passions et les plus atroces vengeances et qui parcourt son itinéraire, toujours le même, dans l'indifférence absolue du mécanisme qui se rit des faiblesses humaines.

En étroite liaison avec le symbole du train il faut analyser le chronotope du chemin qui est le lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles<sup>4</sup>. C'est un chemin qu'on parcourt dans un va-et-vient continu, qui prend une extension spatiale ab-



straite et devient le chemin du destin. Cette répétition du parcours préfigure en quelque sorte le phantasme qui tourmente le personnage d'une manière obsessionnelle et qui revient toujours à un certain moment de l'itinéraire. C'est dans ce paysage sillonné de rails que l'on joue toute la tragédie du roman. C'est ce chemin qui soumet le héros à tant d'épreuves dans la lutte avec les éléments déchainés, mais surtout dans la lutte avec la tentation.

Un chronotope adjacent à celui du chemin est le chronotope de la maison. En effet, sur ce trajet fuyant il n'y a qu'un seul signe de stabilité et de permanence - la maison. Loin d'être un gîte, la maison est ou bien impersonnelle et froide, ou bien inquiétante et funeste. La Croix-de-Maufrais c'est un autre signe du destin qui hante le personnage et lui donne la sensation confuse du malheur. Zola y ajoute le motif du seuil à passer, de l'épreuve du feu que le héros doit faire.

Tant que la maison est fermée, tant qu'on évite à passer son seuil, le malheur reste une menace sourde qui plane chaque fois que la maison surgit des ténèbres. Une fois le seuil passé, la maison s'acharne contre sa victime et la pousse à accomplir l'acte tellement redouté.

Au terme de notre analyse on découvre une fois de plus la dimension symbolique, métaphorique du discours zolien. Le travail de lecture consiste donc à reconstruire les chaînes de connexions qui produisent dans un contexte discursif spécifique, certaines substitutions métaphoriques. Si la métonymie et la synecdoque développent l'isotopie du contexte, la métaphore apparaît comme étrangère à l'isotopie du texte où elle est insérée; il s'agit donc de remplacer un signe par un autre signe en produisant une nouvelle isotopie. La métaphore est l'indice d'un certain rapport avec le monde et constitue le champ privilégié de la mise en évidence, dans le langage, des rapports du sujet-support à l'idéologie et à l'inconscient.

Dans *La Bête humaine* la métaphore est la seule voie d'accès à l'inconscient, aux phantasmes qui le peuplent, mais c'est aussi la mise en évidence d'une idéologie.

#### N O T E S

1. Emile Zola, *La Bête humaine*, Le livre de poche, Fasquelle, 1964, p. 34.
2. Idem, *ibidem*, p. 109.
3. Voir dans ce sens Todorov - Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, 1972.
4. Voir M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Ed. Univers, 1982.

ANCA OPRIC

### QUELQUES REMARQUES SUR LA VALEUR ASPECTUELLE DES TEMPS FRANÇAIS: PASSÉ SIMPLE ET IMPARFAIT

1. Ces dernières années ont vu paraître plusieurs monographies consacrées à l'aspect du verbe roman. L'une d'entre elles, notamment le livre de L. Pickova<sup>1</sup>, nous a incité à faire quelques réflexions sur la différence de valeur aspectuelle existant entre l'imparfait et le passé simple.



Le livre comprend deux chapitres. Dans le premier, l'auteur passe en revue les conceptions principales conduisant à l'explication de l'opposition imparfait vs passé simple, puis elle présente sa propre conception. Nous reprenons les grandes lignes de la pensée de Pickova en y apportant nos critiques.

2. L'une des possibilités d'expliquer la différence entre le passé simple et l'imparfait c'est l'opposition entre accompli/inaccompli.

Ici, l'auteur évoque la conception complexe des temps français de l'indicatif élaborée par A. Burger. L'une des oppositions binaires que ceux-ci forment se caractérise par les traits accompli/inaccompli. Elle est réalisée par l'opposition formelle: temps composés vs temps simples, à ceci près que le passé simple se comporte comme les temps composés. L'imparfait serait ainsi défini comme inaccompli, inactuel, le passé simple comme accompli.

Or, cette manière d'expliquer les deux temps est plutôt abandonnée de nos jours. P. allègue des exemples russes comme *On vstre-dal* (imperf.) *všera svoego druga* "il a rencontré hier son ami" où l'imperfectif a une valeur accomplie.

Mais les exemples français foisonnent aussi. On peut évoquer ici la conception connue de G. Guillaume qui a recours aux traits: incidence/décadence et non accompli/inaccompli. Dans les phrases *Pierre s'est levé et marchait* et *Pierre se leva et marcha*, le verbe *marcher* à l'imparfait marque une action en cours et au passé simple, une action naissante (il paraît cependant que ce type d'explication n'est possible qu'avec le mode d'action inchoatif). Mais dans les phrases fréquentes comme *Pendant des siècles, les Grecs luttèrent contre les Turcs*, on ne voit pas la raison pour laquelle les actions au passé simple soient plus accomplies que celles à l'imparfait (cf. *luttaient*). En ce qui concerne les langues slaves, l'emploi de l'imperfectif au lieu du perfectif est particulièrement fréquent et on hésite à affirmer s'il s'agit là d'un cas de neutralisation totale ou d'une valeur emphatique<sup>2</sup>.

3. A l'opposé de A. Klum<sup>3</sup>, l'auteur est d'avis que les traits duratif/non duratif sont incapables de rendre compte de l'emploi des deux temps français.

Déjà au 19<sup>e</sup> s., on a signalé le fait qu'il n'y a pas de différence de durée entre les actions perfectives et imperfectives. En effet dans les phrases russes *On tam postojal* (perf.) *čas* et *On tam stojal* (imperf.) *čas* "Il y a été/était debout pendant une heure", l'action à l'aspect perfectif a une même durée que celle à l'aspect imperfectif. Les arguments de P. sont les suivants: 1<sup>o</sup> toute action perfective a une certaine durée, 2<sup>o</sup> parfois une action perfective a une durée plus longue que l'action imperfective (ex. *Je n'eus jamais d'indifférence pour la gloire du nom français* vs *Il fallait hurler pour se faire entendre de New-York*), 3<sup>o</sup> il y a contradiction en ce qui concerne l'établissement du membre marqué et non marqué: si l'imparfait exprime la durée, il est le membre marqué, le passé simple non marqué, mais sur la base de l'emploi de ces formes, c'est le passé simple qui se révèle marqué: il n'apparaît que dans la langue écrite (p. 32). En ce qui concerne ce dernier argument, P. en donne encore une autre explication (p. 24): "La notion de durativité/non durativité est rejetée par les aspectologues encore pour cette raison que la forme marquée est, dans ce cas, l'aspect imperfectif, alors que, au fond, le membre marqué est toujours la forme de l'aspect perfectif". Or, il faut se garder de transposer l'opposition perfectif/imperfectif, propre aux



langues slaves, sur le terrain des langues romanes, où les porteurs de ces traits seraient bien entendu respectivement le passé simple et l'imparfait. Même si de telles équivalences (imperfectif slave - imparfait, perfectif slave - passé simple) sont confirmées numériquement dans les textes parallèles<sup>4</sup>, la nature de cette opposition dans les deux groupes de langues est différente (pour notre conception sur cette nature, voir plus bas). Ainsi l'exemple cité plus haut *On tam stojal čas* ne peut être allégué, pour rendre compte de la réalité romane, que comme un argument complémentaire.

4. Un certain nombre de chercheurs, plus particulièrement soviétiques, considèrent que les temps passé simple et imparfait se différencient par les traits fondamentaux: temporalité limitée vs temporalité non limitée. Le caractère de cette opposition est considéré tantôt comme temporel (et alors on parle de temporalité limitée) tantôt comme aspectual (et alors on parle plutôt de durée temporelle limitée). Une marque formelle de la valeur non limitée de l'imparfait est qu'il est incompatible avec les adverbess tels que *longtemps*, *pendant un instant*, *deux jours*, *quelques minutes*, etc. P. cite des exemples d'où il ressort que l'imparfait s'accommode aussi de la temporalité limitée, par ex. *Pendant six mois, de décembre 1943 à juin 1944, mes parents vivaient cachés dans une soupen- te*. Comme ces exemples sont cités dépourvus de contexte plus large, on peut dire seulement que si ces phrases sont suivies d'une série de passés simples, on n'y voit rien d'anormal. La vraie nature de l'imparfait paraît être différente du trait "temporalité non limitée", mais compatible avec lui dans une large majorité de cas.

5. Après avoir critiqué les conceptions évoquées (ainsi que quelques autres auxquelles elle semble attacher moins d'importance), P. propose, pour rendre compte de la nature de l'opposition passé simple vs imparfait, d'admettre les traits: global/processuel (et divisible). Elle rappelle la conception de R. Martin<sup>5</sup>, cite les exemples: *\*A huit heures, alors qu'il déjeuna, son fils entra*; *\*A huit heures, il déjeuna déjà*, et décrit en détail les termes: processuel, divisible, d'une part, global, ponctuel, de l'autre.

\* Or, une telle explication est aussi contestable.

6. Avant de présenter nos objections à celle-ci et de proposer la solution qui soit optimale d'après nous, faisons deux remarques.

1° En premier lieu, il faut réfléchir sur le statut de l'imparfait stylistique, plus précisément pittoresque. Divers chercheurs, dont Pickova, tentent de concilier ce type d'imparfait avec leurs conceptions de la différence entre imparfait et passé simple. D'après nous, il n'y a rien ci à expliquer ni à concilier. Quelle que soit la conception de cette différence que l'on adopte, une des conceptions mentionnées ou encore une autre, l'imparfait pittoresque est une exception qui confirme la règle. C'est un imparfait employé dans des conditions anormales et c'est justement en raison de cet emploi anormal qu'il est pittoresque. Il en va de même, par exemple, de la place de l'adjectif dans le groupe nominal: c'est la postposition de l'adjectif normalement antéposé (et vice versa) qui choque.

2° Tous les traits évoqués ci-dessus: accompli/inaccompli, duratif/non duratif, limité/non limité, processuel/global, utilisés en vue de différencier les temps passé simple et imparfait, ne sauraient être établis que de façon probabiliste. Par ailleurs, dans les emplois concrets de ces temps, il s'agit d'un complexe de traits, l'importance relative desquels varie d'un emploi à l'autre.



7. Ceci dit, passons à quelques remarques critiques formulées contre la conception signalée au § 5. Si l'on tient compte des phrases comme *Il se leva et s'en alla lentement (et marcha lentement), Il chercha longuement/à plusieurs reprises dans ses poches, Il passa lentement dans la chambre voisine, Je restai longuement pensif* (cf. aussi *Il l'a suivie longuement des yeux*), il paraît très subjectif de voir dans les passés simples une façon globale, ponctuelle d'envisager les actions de s'en aller, marcher, chercher, passer, rester. Il en va de même pour l'emploi des temps passés après à mesure que. Or, d'après P., les rares passés simples prouvent, d'une façon particulièrement nette, leur caractère global comme dans: *Et ses perplexités augmentèrent à mesure que le temps s'écoula* contre *à mesure que le temps s'écoulait, un événement croissant troublait les curieux ...* (p. 48).

Une autre objection est fondée sur des exemples trouvés dans W. Pollak<sup>5</sup>, où l'imparfait est motivé par les traits "explication", "cause", l'action étant accomplie, momentanée, par ex. *Parti avec son coéquipier J.P. de Monaco le 25 mai 1952, B. arrivait à Tanger le ...* (p. 151); *Comme il mettait le pied sur l'échelle ... une longue secousse ébranla le navire ... On partait.*

L'imparfait *entraît*, dans la phrase *Il dut cependant abandonner ... Don C.F., le comptable, entraît*, est expliqué aussi par H. Stobitzer<sup>7</sup> comme présentant un lien causal avec *dut*, au contraire de l'italien *entrò* qui est sans lien causal avec *dovette*.

Ajoutons à cela les valeurs de l'imparfait signalées, par exemple, par R. Martin<sup>8</sup>: 1° un passé récent par rapport à un passé (ex. *il récontra Paul qui sortait de chez Pierre*), 2° un avenir proche par rapport à un passé (ex. *je le trouvais chez lui: il sortait "il allait sortir"*), 3° l'imparfait modal (ex. *Sans le signal, le train déraillait "aurait déraillé"*). Ici, cependant, il faut reprocher à M. Martin la considération des valeurs 1° et 2° sous le paragraphe intitulé "l'imparfait pittoresque".

Dans ces phrases on ne saurait attribuer aux verbes *arrivait, partait, entraît, sortait* une valeur processuelle, de même que les traits: non accompli, non duratif, non limité, etc. Il ne s'agit pas là non plus de l'imparfait pittoresque.

On est ainsi conduit à la conclusion qu'aucune des conceptions évoquées ci-dessus n'est capable d'expliquer tous les cas. Pour mettre en évidence la nature de l'emploi des deux temps, il faut descendre à un niveau d'analyse plus profond.

8. La solution du problème est à rechercher dans la conception de E. Benveniste<sup>9</sup> et surtout dans celle de H. Weinrich<sup>10</sup> et dans les résultats de la typologie générale des langues romanes et slaves.

On peut poser pour principe que le passé simple réalise le récit, l'imparfait, le commentaire. Il s'ensuit que le choix des ces temps ne se fait pas au niveau de la phrase, comme c'est le cas pour les formes verbales slaves, mais au niveau du texte.

La conception ci-dessus trouve sa confirmation dans la comparaison de ces formes françaises avec leurs équivalents approximatifs slaves où les traits tels que duratif, accompli contribuent réellement au choix de l'aspect. Leur application aux langues romanes, qui s'est faite automatiquement dès qu'on y a aperçu l'aspect verbal, refusé à l'époque de la prédominance de la morphologie sur les autres disciplines linguistiques, ne trouve pas sa justification dans les faits.



D'après une régularité typologique générale, l'expression des catégories grammaticales se fait, dans les langues slaves, plus synthétiques, au niveau d'unités plus petites que dans les langues romanes, plus analytiques. On peut envisager de telles unités comme: le mot, le groupe de mots, la phrase, le texte. Or, dans les langues slaves, la détermination de l'aspect se fait au niveau du mot, parfois au niveau de la phrase, les éléments tels que sujet, objet, complément sont susceptibles d'ajouter une précision qui manque au verbe seul. Dans les langues romanes, au contraire, le choix de l'aspect verbal se fait essentiellement au niveau du texte, mais les autres cas ne sont pas à exclure. Dans la majorité des cas, les formes isolées telles que *il chanta* et *il chantait* ne veulent rien dire au point de vue de la durée, de l'accompli, du processuel, etc. Ce sont des formes à mettre dans des contextes bien définis, et ces contextes confèrent aux formes mentionnées les traits appropriés.

Une telle différence typologique dépasse le cadre de l'aspect verbal. Telle la catégorie grammaticale du nombre qui est exprimée, dans le groupe<sup>11</sup> *ce beau petit berger regarde ...*, une seule fois mais dans sa traduction polonaise *ten ładny maly pasterz spoglada*, cinq fois, chaque mot étant déterminé au point de vue du nombre.

9. La théorie de H. Weinrich a été critiquée bien des fois. Ainsi R. Martin<sup>12</sup> signale, par ex., des difficultés liées à l'explication de certains emplois secondaires des temps passé simple et imparfait: on a un imparfait pittoresque, mais on n'a pas de passé simple pittoresque et cette différence est inexplicable en faisant appel aux fonctions de commentaire et de récit assumées par ces temps. Notre réponse est que la fonction de commentaire qui caractérise l'imparfait dans tous ses emplois concrets est accompagnée, justement suivant ces emplois concrets, de différentes valeurs secondaires: tantôt c'est la valeur d'inaccompli, tantôt c'est celle de processuel ou une autre qui prédomine. Nous ne comprenons pas pourquoi la valeur métaphorique devrait être créée sur la base de la fonction fondamentale. En phonologie, les phonèmes sont répartis sur la base d'un critère fondamental en consonnes et voyelles. Mais voyelle et toute consonne forment des oppositions secondaires avec d'autres phonèmes de sorte que les phonèmes peuvent être considérés comme des faisceaux de traits distinctifs.

Une autre remarque est qu'il faut distinguer entre l'aspect, qui en français s'établit pour la plupart au niveau du texte, et le mode d'action, qui se définit dans toutes langues au niveau du verbe particulier: *chercher* est duratif, *trouver* ponctuel, quel que soit leur entourage immédiat et leur fonction dans le texte.

10. De nos jours, la linguistique du texte est en pleine expansion. Il paraît même difficile de contester cet aspect des différents phénomènes linguistiques. Il s'agit non seulement de problèmes comme l'interjection, la coordination, la reprise d'éléments linguistiques, où l'importance du facteur "texte" est évidente depuis des décennies, mais aussi de problèmes où ce facteur est implicite<sup>13</sup>. Deux postulats peuvent être posés à ce type de recherche: détermination de l'importance du facteur de texte pour les phénomènes particuliers et détermination de l'importance de ce facteur pour les mêmes problèmes dans les différentes langues. La réalisation de ce dernier postulat, dont nous avons esquissé les grandes lignes ci-dessus apportera une explication plus profonde de la nature des temps passé simple et imparfait et surtout de la différence entre l'aspect du verbe roman et celui du verbe slave.



## N O T E

- 1 L.P. Pickova, *Grammatičeskaja kategorija vida v sovremenom francuaskom jazyke* (La catégorie grammaticale de l'aspect en français contemporain), Moscou, 1982.
- 2 Cf. H. Galton, *The Main Functions of the Slavic Verbal Aspect*, Skoplje, 1976, p. 56 et suiv.
- 3 A. Klum, *Verbe și adverb*, Stockholm, 1961. Pickova oublie la travail de H.J. Verkuyl, *On the compositional Nature of the Aspects*, Dordrecht, 1972.
- 4 Cf. V.G. Gak, *Russkij jazyk v sopostavlenii s francuaskim* (La langue russe en comparaison avec la langue française), Moscou, 1975, p. 85; G. Bolocan, *Despre traducerea aspectelor verbale din rusă în română* (Considerații de ordin stilistic), în LR VIII, 1959, fasc. 1, 74-80.
- 5 R. Martin, *Temps et aspect*, Paris, 1971.
- 6 W. Pollak, *Studien zum "Verbalaspekt" im Französischen*, Vienne, 1960.
- 7 H. Stobitzer, *Aspekt und Aktionsart im Vergleich des Französischen mit dem Deutschen, Englischen und Italienischen*, Tübingen, 1968, p. 126.
- 8 *Op. cit.*, p. 99.
- 9 E. Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, "Bulletin de la Société de Linguistique de Paris 54", 1959, 69-82.
- 10 H. Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, 1973.
- 11 C'est un terme de H. Sten.
- 12 *Op. cit.*, pp. 151-152.
- 13 La formation de mots est un de ces problèmes, cf. surtout H.M. Dederding, *Wortbildung, Syntax, Text*, Erlangen, 1982.

MAREK GAWELKO

## LIMBA LITERARĂ ÎN CONCEPȚIA UNOR CĂRTURARI BĂNĂȚENI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

1. Încă de la începutul secolului al XIX-lea, cultura și filologia bănățeană se impun în conștiința românilor de pretutindeni prin dimensiunile și perspectivele lor ascendente.

Integrat în circuitul cultural al Transilvaniei, Banatul prezintă, ca reflex al unor realități istorice specifice, note aparte, originale, în mișcarea unitară de afirmare națională și culturală ardeleană (și, în ultimă instanță, general românească).

Ni se pare de aceea îndreptățit dezideratul de relevare și, uneori, reconsiderare a contribuției cărturarilor bănățeni în cadrul filologiei moderne<sup>1</sup>.

2. Vom evidenția, în continuare, câteva aspecte privind angajarea activă a unor cărturari bănățeni din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (în speță, Simeon Manglicu și Atanasie Marian Marienescu) în discuțiile legate de cultivarea, unificarea și modernizarea limbii române literare, la baza cărora stă conștiința uni-



tății limbii și a poporului român<sup>2</sup>.

3. Inclusă în conceptul iluminist de "cultură", desăvârșirea limbii literare constituie un mijloc de ridicare a națiunii române la nivelul popoarelor civilizate din Europa. Astfel, participarea la "bătălia lingvistică" pentru cultivarea limbii, ca bază a culturii noi, echivalează cu angajarea în lupta pentru întărirea istorică a națiunii române. Simeon Mangiuca subliniază rolul limbii literare ca factor civilizator și unificator în evoluția istorică a națiunii: "Cultura națională fără limba cultă nu e cu putință. Drept aceasta să năzuim cu toții spre cultura limbii, căci aceasta e așa de însemnată și grea întrebare ca și întrebarea despre viața noastră politică"<sup>3</sup>.

4. Discuțiile și inițiativele în direcția cultivării limbii "au fost în fond lupte aprige între diferite concepții asupra dezvoltării istorice a limbii române, ele reflectând stadiul cunoștințelor vremii asupra acestui proces"<sup>4</sup>.

Din teoria lingvistică generală a timpului, în strinsă legătură cu direcția neogramatică, Mangiuca a desprins ideea justă a obiectivității fenomenelor limbii în dezvoltarea ei istorică, guvernată de legi proprii, al căror curs nu poate fi violentat prin intervenții din afară<sup>5</sup>. Astfel fundamentată teoretic, acțiunea de reformare nu poate forța limba, neglijând, prin întoarcerea la latină, realitatea inevitabilă a unei evoluții seculare: "Limba noastră ... nu trebuie bătută în cătușele limbei latine"<sup>6</sup> întrucît "limbile romanice au o istorie proprie"<sup>7</sup>.

Filologul bănățean respinge, grație concepției sale lingvistice generale, soluțiile radicale, rapide, de reformare a limbii, împărtășind dorința clar exprimată și de At.M. Marienescu de a se asigura temelii trainice acțiunilor de acest fel: "Să ne fie aminte ca cultivarea limbei să o începem pe o bază solidă, sigură și pe urmă să edificăm așa încît ce am făcut astăzi să nu stricăm mîine și să nu adoptăm pentru ușurință aceea ce prevedem că nu va să rămînă în viitor"<sup>8</sup>.

5. Chezășia durabilității în acțiunea de constituire a limbii literare și totodată un important argument împotriva prefacerilor pripite, dictate de puriști, este apropierea de limba populară: "Scopul nostru să fie ca limba poporului care ne-a susținut chiar și pe noi să o cultivăm"<sup>9</sup> conchide At.M. Marienescu.

În aspirația spre unitate lingvistică, limba veche oferă un model demn de urmat: "Limba română astfel precum este scrisă în cărțile bisericești de sute de ani este limba populară înțeleasă pretutindeni de românii din Dacia Traiană"<sup>10</sup>.

Prin apropierea de limba veche și populară se realizează, pe de altă parte, dezideratul accesibilității. În virtutea acestui imperativ iluminist, "reactualizat" în cadrul teoretic specific celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, esențial este să fim înțeleși, fapt posibil într-o limbă cunoscută de cît mai mulți: "Să nu avem de scop a ne face o limbă cultă numai pentru inteligenție și cu timpul să eschidem pe popor de la o cultură mai înaltă"<sup>11</sup>.

În numele principiilor formulate, cum s-a văzut, de At.M. Marienescu, latinistul Mangiuca, deși adept al etimologismului ortografic, recomandă o ortografie "dreptă, stabilă și bine întemeiată", în așa fel, "încît și acei înși cari nu știu latinește, italienește ... și nu cunosc rădăcinile să poată scrie cu dînsa"<sup>12</sup>.

6. Pentru crearea unei limbi literare moderne, consideră S.



Mangiuca, trebuie cercetată limba română "geniul" ei, fiind, în același timp, necesar un paralelism între aceasta și limbile române cultivate, îndeosebi italiana și franceza, care oferă modelul de preț al "limbii științelor, cu o literatură mai mare decât alte popoare"<sup>13</sup>.

Mangiuca s-a pronunțat în spirit latinist, dar pe un ton moderat, în problema purificării de elemente ce nu sînt proprii "organismului" romanic al limbii noastre.

El nu a cerut niciodată expulzarea împrumuturilor, avînd în vedere cuvintele vechi, în primul rînd slave, pătrunse cu secole în urmă și intrate în circulație generală pe teritoriul românesc (preferînd uneori să le fabrice o etimologie latină).

În crearea limbii literare române, prin colaborarea și învoirea învățaților, se va renunța însă la arhaisme și la "provincialisme", adică cuvinte de circulație restrînsă, limitate la anumite graiuri și, bineînțeles, de altă origine decât cea latină: "Cuvinte slave, cari se află numai în unele cărți bisericești ori în alte documente și nu s-au rostit niciodată de poporul român, sau cari se rostesc numai în unele părți locuite de români, precum sînt părțile învecinate cu Polonia (Galiția), Rusia, Bulgaria, Serbia nu se pot socoti de cuvinte ale limbii române și nu pot fi introduse în dicționarul"<sup>14</sup>.

Hotărîtor este deci cuvîntul latinității căci limba literară trebuie constituită prin alegerea, păstrarea și "generalizarea după putință" a elementelor latine din toate graiurile românești. De dragul promovării termenilor de origine latină, Mangiuca cerea punerea în circulație a unor forme și cuvinte bănățenești, necunoscute majorității românilor. Ideea despre limba literară îmbogățită prin selecția, dictată de criteriul latinității, a celor "mai bune" forme și termeni din graiurile românești cunoscute și anterior o largă răspîndire. Exponentul cel mai de seamă al teoriei, în forma pe care o recunoaștem la S. Mangiuca, a fost Timotei Cipariu.

7. Varianta cultă a limbii naționale presupune, pentru latinisti, în afară de "preciziune, "curățire" și "copiozitate de vorbe"<sup>15</sup> (=bogăție lexicală).

Înavuțirea limbii literare prin aport neologic n-a constituit o preocupare de prim ordin pentru S. Mangiuca. El nu vorbește nici unde despre împrumut neologic, soluție ce se subînțelege numai atunci cînd recomandă modelul limbilor romanice de cultură. Poate că a recurge la împrumut înseamnă pentru el a recunoaște sărăcia, incapacitatea limbii române de a se sluji de mijloacele proprii în îmbogățirea lexicului. Ca urmaș al lui P. Iorgovici, C.D. Loga și E. Murgu, Mangiuca a manifestat încredere în puterea derivativă a limbii noastre<sup>16</sup>.

8. În ciuda unor incontestabile limite și erori, comune tuturor latinistilor, S. Mangiuca și At.M. Marienescu n-au preconizat soluții care să abată prea mult formarea limbii române literare de pe făgașul tradiției și al evoluției ei firești.

#### N O T E

1 George Em. Marica vorbește despre o "filologizare" a culturii ardeleni, după revoluția de la 1848, prin orientarea precumpânitoare a interesului spre limbă. Cf. *Foate pentru minte inimă și literatură*, București, 1969, p. 69. Trebuie adăugată precizarea



că, în ultimele decenii ale secolului trecut, lingvistica se maturizează, se consolidează ca știință autonomă, desprinsă de filologie.

2 Reluînd concepte și idei formulate pentru prima dată de reprezentanții Școlii Ardelene, revalorificate însă spre sfîrșitul veacului al XIX-lea în condițiile clarificării bazei teoretice, tot mai legate de știință, discuțiile referitoare la limba literară nu pot fi înțelese fără a ține seama de contextul social-politic, ideologic, de atitudinea general filozofică și culturală a epocii. Cf. Doina David, *Limba și cultură*, Timișoara, 1980, p. 5-28.

3 S. Manguica, *Cătră învățații românilor*, în "Foaia pentru minte, inimă și literatură", an XXIII (1960), nr. 37, p. 287.

4 D. Macrea, *Ortografia cu litere latine a limbii române*, în *Probleme de lingvistică română*, București, 1961, p. 63.

5 Filologul bănățean cunoaște și citează cartea lui Hermann Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Halle, 1880.

Manguica citează, de asemenea, lucrările lui Hasdeu, Săineanu, Tikin, T. Maiorescu care invocă opiniile lingvisticii istorice și comparate în soluționarea unor aspecte ale evoluției limbii române.

6 S. Manguica, *Tratat despre cercarea originii precum a limbilor așa și a națiunilor ce le vorbesc*, "Concordia", 1865, nr. 60-63.

7 Idem, *Daco-romantische Sprach- und Geschichtsforschung*, Oravica, 1890, p. 23.

8 At.M. Marienescu, *De ortografia romana*, "Amicul școlii", Sibiu, I, 1860, ian.-febr., p. 31-32.

9 Idem, *ibidem*.

10 S.Manguica, *Tratat despre cercarea...*

11 At.M. Marienescu, *De ortografia romana ...*

12 S. Manguica, *Cătră învățații românilor*, p. 287. Se știe că Manguica i-a reprezentat pe bănățeni, în calitate de președinte al Comisiei timișorene în acțiunea inițiată de Comisia filologică din octombrie 1860, pentru stabilirea ortografiei unitare cu litere latine.

13 Idem, *Societatea literară adunată la București și membrii ei din Austria*, "Concordia", 1866, nr. 67.

14 Idem, *Studii limbistice*, "Familia", an XIX (1883), nr. 16-52, p. 203.

15 Ideea apare în acești termeni la Gavril Munteanu (apreciat de S. Manguica pentru activitatea filologică), "Amicul școlii", Sibiu, an III (1862), nr. 32, p. 249-252; nr. 33, p. 257-261 (publicație la care Manguica era abonat).

16 Vezi, în acest sens, cercetările etimologice din *Studii limbistice*, unde numeroase articole, unele chiar în titlu, cuprind derivatele cuvîntului de bază. Cf. și articolul nostru, *Limba română în concepția lui Simeon Manguica*, LR, an XXX (1981), nr. 2, p. 103-108.







## RECENZII

GEORGE STEINER, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, București, Editura Univers, 1983, 605 p.

Este meritul revistei "Secolul XX" de a fi publicat, pentru prima dată la noi, fragmente din *After Babel*, în traducerea Irinei Eliade, în 1976, la scurtă vreme deci după apariția cărții, în 1975, la Oxford University Press. Astăzi, după difuzarea sa în traducere românească integrală (datorată lui V. Negoită și St. Avădaș), volumul nu este mai puțin actual și continuă să suscite interesul specialiștilor.

În consens cu întreaga cercetare traductologică, foarte amplă în ultimele trei decenii, George Steiner afirmă că teoria traducerii nu poate să se afle decât în dependență față de teoria limbii. Dar, spre surprinderea noastră, aflăm pe parcursul lecturii, că teoria limbii nu este încă formulată; teoria traducerii, nu poate fi, în acest caz, nici ea o realitate. Motivul: orice fel de înțelegere este în mod activ interpretativă. Afirmatia cea mai literală are o dimensiune hermeneutică, limbajul natural nu este pur denotativ. Din fericire, acest scepticism nu-l împiedică pe autor să abordeze pe rând, din perspectiva filozofiei limbajului, problemele traducerii intralinguale, interlinguale și intersemiotice.

Steiner tratează mai întâi despre înțelegere prin analogie cu traducerea interlinguală, apoi despre relația dintre limbă și gnoză, precum și despre cea dintre cuvânt și obiect. Prin incursiuni istorice și prin analiză sînt căutate normele traducerii literare. Urmează o descriere a mecanismului său hermeneutic. Ultima parte, intitulată *Topologii culturale*, reprezintă un studiu intersemiotic despre "traducerea" muzicală a unor texte poetice, raportul dintre sunet muzical și cuvînt, corelarea stărilor de suflet cu peisajul și literatura, legăturile dintre ambianța culturală și dezvoltarea limbajului în epoca modernă. Dacă această ultimă parte are un caracter intrucitiv autonom, fiind mai degrabă opera profesorului de literatură comparată, capitolele anterioare, atrăgînd mai mult atenția lingviștilor, se leagă strîns prin reluarea insistentă a cel puțin două teze fundamentale. Ele nu sînt date ca atare, dar reies constant prin problemele abordate în capitolele avînd de altfel după cum s-a văzut, un conținut foarte diferit.

Prima, se poate reduce la următoare aserțiune: limba este idiolectică. Anomaliile, ambiguitățile, intențiile personale, meta-contextul emițătorului, mobilitatea, pluralismul sînt trăsături ce neagă universalitatea și comunicabilitatea totală a limbajului uman. Putem aminti și cele două imagini la care recurge autorul pentru a defini comunicarea: o plantă cu rădăcinile adînc înfipite în pămînt sau un aisberg a cărui cea mai mare parte se află cufundată în apă. Această teză generează ideea că vitalitatea limbajului natural (în opoziție cu limbajele artificiale) s-ar datora tocmai "potențialităților sale himerice", caracterului său individual și parțial necomunicabil. Poezia nu este, din acest unghi de vedere, un fenomen marginal, ci unul de esență. În același sens se reinterpretează și mitul lui Babel: limbile multiple sînt un avantaj, un teren de manifestare a creativității umane. Caracterul idiolectic al limbii limitează posibilitățile de constituire ale unei teorii.



Nu avem și probabil nu vom avea o adevărată teorie despre limbă pentru că am face-o în limbă, iar aceasta ne dă posibilități limitate de comunicare pur denotativă. Neglijând opoziția saussuriană *langue/parole*, Steiner atribuie limbii, fără nici o altă distincție, caracterele pe care ne-am obișnuit să le atribuim vorbirii. E firesc ca o asemenea poziție să stîrnească multe obiecții: din partea adeptilor comunicabilității în primul rînd, apoi din partea promotorilor teoriei lingvistice; și nu mai puțin din partea celor ce au început să vadă viitorul traductologiei nesubordonat total dezvoltării altor discipline lingvistice. Nu putem însă nega faptul că "rădăcinile" cuvîntului, adînci și ramificate, mai prezintă pentru noi încă mult mister.

A doua teză, pe care am numi-o "legea lui *tertium datum*" constă într-o interpunere al unui al treilea termen în fiecare dintre raporturile realitate/gîndire, gîndire/limbă, limbă/realitate. Steiner recurge la surse dintre cele mai diverse pentru a arăta cît de complicat și, în consecință, foarte puțin sau de loc cunoscut, este drumul de la obiect la concept, de la concept la cuvînt, de la cuvînt la referent. Există teoretic, la unii autori de care se preocupă îndelung George Steiner, un *tertium datum* între realitate și gîndire ("al treilea univers"), între gîndire și limbă ("limbă de dincolo de vorbire"), între limbă și realitate ("limba universală", universaliiile logice, universaliiile lingvistice). Atras în mod vădit de aceste speculații și obligîndu-se a limpezi unele idei acolo unde comentariul nu este chiar transparent, Steiner conchide, de fiecare dată, că toate acestea sînt nedemonstrabile din exterior; dovezile în privința priorității unuia sau altuia dintre termenii raportului limbă/gnoză sînt cîrculare; ideea de limbă universală ca și conceptul de universalii sînt privite pînă la urmă ca un eșec epistemologic și psihologic din perspectiva *alternităților* și a dominantei idiolectice a limbajului.

Și totuși, această tentantă pistă, nu o dată contestată ori măcar privită cu neîncredere, pare a fi singurul suport al unei analogii ce stă la temeiul volumului subintitulat *Aspecte ale limbii și traducerii*. Există, și ar fi aceasta o a treia idee călăuzitoare, o analogie între procesele care au loc atunci cînd emitem/receptăm un discurs și cele care au loc atunci cînd traducem un discurs. După cum între limbă și gîndire s-a bănuț un "al treilea univers", iar între limbă și realitate s-au găsit universaliiile, la fel între limba A și limba B ar exista o "zonă mediatoare". Analogia se bazează desigur pe un demers simplificator. Dar Steiner nu este singurul care a recurs la ea. El se servește de mărturiile unor creatori, fiindu-i clar că scriitorul "simte o lacună formală sau reală între intenția lui, presiunile forme și mijloacele de exprimare". Sînt citați, în acest sens, Proust ("datoria și sarcina unui scriitor sînt cele ale unui traducător") și Hermann Broch. Îi mai putem aminti pe Valéry și Blaga ("Traduc, traduc și iar traduc un cînt ...").

Constantele din gîndirea profesorului american nu par să constituie o preocupare pentru el însuși, după cum n-am spune că se vedește o grijă pentru construcția cărții. Cartea seamănă cu o enciclopedie mai degrabă decît cu un tratat; ideile tișnesc spontan și se adună, ca pilitura de fier pe polii magnetici, multe și grăbite în jurul unor numeroase lecturi, de la antici la romantici și moderni, de la Platon la Hegel, de la Cicero la Ezra Pound și Borges, trecînd prin versiunile în limbi B din operele lui Pîndar, Shakespeare ori Broch. Este citată integral poezia *Retroversiune* de Marin Sorescu. Aflăm, și sîntem nevoiți să acceptăm, că litera-



lismul în traducere nu e o formă naivă și facilă, ci dimpotrivă, forma absolută, că diferențele apar în traducere cu atât mai pregnant cu cât limbile sînt mai înrudite, că "grecii aveau o concepție estetică sau sportivă asupra minciunii", ș.a., ș.a. Calitățile și defectele derivă în mod egal din acest mozaic.

ELENA GHITĂ

WILLIAM EMPSON, *Șapte tipuri de ambiguitate*. Traducere, prefată și note Ileana Verzea, București, Editura Univers, 1981, 296 p.

1. Dintre cele patru cărți de critică literară semnate de William Empson - *Seven Types of Ambiguity* (1930), *Some Versions of Pastoral* (1935), *The Structure of Complex Words* (1951) și *Milton's God* (1961) -, prima - tradusă în românește sub titlul *Șapte tipuri de ambiguitate* - este nu numai cea care l-a făcut celebru, dar și cea care a rămas în istoria criticii literare: pe de o parte, ea marchează începutul interesului susținut pentru analiza pe text în Anglia și Statele Unite, iar, pe de altă parte, ea a pregătit terenul pentru apariția așa-numitei poetici a operei deschise.

2. Pe Empson îl interesează în mod special condiția limbajului poetic și de aceea își îndreaptă atenția asupra capacității expresive a textului poetic, asupra interacțiunii dintre text și cititor, căci "cu cât îți înțelegi mai bine propriile reacții, cu atât ești mai puțin la discreția lor" (p. 37).

Avînd convingerea că textul poetic ne 'atinge' datorită conținutului său, criticul englez pledează pentru prioritatea semnificației în raport cu forma în abordarea poeticului, și consideră că, spre deosebire de cuvîntul folosit în proză, "un cuvînt poetic este un lucru folosit în sine și include toate semnificațiile sale" (p. 374). Este, de aceea, firesc ca el să vadă în ambiguitate specificul limbajului poetic - "întreaga poezie bună este ambiguă" (p. 29).

Empson nu izbuteste să formuleze o definiție satisfăcătoare a ambiguității. Totuși, întrucît el vizează în mod programatic nu ambiguitatea involuntară sau ambiguitatea în sine, ci ambiguitatea care îndeplinește o funcție precisă în textul poetic, și, în plus, ține seama atît de context, cît și de situația psihologică, socială și istorică, el reușește să evite excesele.

3.1. W. Empson este de părere că ambiguitatea poate fi studiată în funcție de "gradul de dezordine logică sau gramaticală, gradul în care perceperea ambiguității trebuie să fie conștientă și gradul de complexitate psihologică respectivă" (p. 93). În ceea ce privește tipurile de ambiguitate prezentate în această carte, ele sînt concepute "ca etape ale dezordinii logice progresive" (p. 93).

Primul tip de ambiguitate este întîlnit cînd "un cuvînt sau o structură gramaticală acționează în mai multe direcții deodată" (p. 35). Al doilea tip apare "atunci cînd două sau mai multe semnificații se rezolvă într-una singură" (p. 93). Al treilea tip, care corespunde calamburului, presupune redarea "printr-un singur cuvînt" a "două idei, legate numai prin faptul că sînt amîndouă importante în context" (p. 170). În cazul celui de-al patrulea tip, "două sau mai multe semnificații divergente ale unei afirmații (...) se combină pentru a clarifica o stare de spirit mai complicată a autorului" (p. 212). Al cincilea tip este întîlnit "atunci cînd autorul își descoperă ideea în actul scrierii" sau "nu reușeș-



te să o rețină" în actul scrierii, "astfel încît, de pildă, poate exista o comparație care nu se aplică la nimic exact, ci se află la jumătate de drum între două lucruri atunci cînd autorul se deplasează de la unul la altul" (p. 242). Cel de-al șaselea tip presupune "o afirmație care nu spune nimic, pentru că este o tautologie, o contradicție sau o afirmație lipsită de însemnătate; astfel încît cititorul este obligat să-și inventeze propriile sale afirmații care pot veni în conflict una cu cealaltă" (p. 273). Al șaptelea tip de ambiguitate apare "atunci cînd cele două semnificații ale cuvîntului (...) sînt cele două semnificații opuse definite de context, astfel încît efectul total este de a arăta diviziune fundamentală din mintea autorului" (p. 294).

3.2. W. Empson este conștient atît de caracterul vag, nebulos al definițiilor sale, cît și de faptul că tipurile de ambiguitate delimitate de el au multe puncte comune; de altfel, el susține că această tipologie nu este ceva absolut, ci trebuie să fie tratată ca un simplu instrument euristic provizoriu.

4.1. Șapte tipuri de ambiguitate nu reprezintă un eveniment editorial, și asta din cel puțin trei motive. În primul rînd, această traducere a apărut la jumătate de secol după publicarea originalului în Anglia, astfel încît doar un istoric literar poate înțelege răsunetul pe care l-a avut ea în deceniile patru și cinci. În al doilea rînd, această carte se adresează înainte de toate celor pe care îi interesează poezia anglo-saxonă (exemplele sînt alese din creațiile lui Shakespeare, Dryden, Donne, Keats, Shelley, Yeats, etc.) și are un caracter precumpănitor practic. În al treilea rînd, după ce că autorul se exprimă cu dificultate, pe alocuri punînd la încercare în mod inutil răbdarea cititorului, traducerea propriu-zisă lasă adeseori mult de dorit, uneori făcînd și mai greu de sesizat sensul unor afirmații ale lui Empson; iată doar două greșeli inofensive (ușor de depistat și corectat): (a) titlul *Ode to Melancholy* este tradus "Odă melancolică" (20) (traducerea corectă este "Odă (închinată/adresată) melancoliei"); (b) "Donne, Herbert, Jonson și Crashaw, de pildă, au fost studioși (sic!) ai limbii ebraice ..." (p. 296).

4.2. În ciuda atenției deosebite acordate studiului ambiguității în ultimele decenii, ideile cărții lui William Empson nu s-au perimat. Datorită accentului pus pe analiza pe text precaută, interpretării materialiste a ambiguității poetice și a fenomenului poetic în general (interpretare care evită excesele ridicole ale criticii literare franceze contemporane), precum și concepției înaintate despre menirea criticii literare<sup>1</sup>, *Șapte tipuri de ambiguitate* este, în ultimă instanță, un elogiu adus potențialului expresiv al poeziei de valoare și trebuie să fie citită nu numai de istoricii literari, ci și de toți cei pe care îi interesează problematica criticii literare, precum și de iubitorii de poezie, fiindcă ea rămîne, așa cum bine spune Ileana Verzea, "o invitație la lectură, la gîndire și la interpretare" (p. 18).

#### N O T Ă

1 Această concepție, pe care nu am putut-o prezenta din motive de spațiu, merită să fie discutată pe larg.

IOAN N. BITEA



*Théorie de la littérature*. Lucrare colectivă, coordonată de A.

Kibédi Varga, Paris, Picard, 1981, 306 p.

Evenimentul apariției unei teorii a literaturii care să sintetizeze rezultatele bogatelor cercetări din ultimele decenii în domeniul criticii și teoriei literare moderne apare cu atât mai remarcabil cu cât prestigioasa lucrare a lui Wellek și Warren, chiar și la cea de-a treia ediție a sa (1963), era, pe alocuri, lacunară din perspectiva celor mai noi teze și mai ales tehnici de abordare a textului literar. Apariția unei astfel de lucrări răspunde unei duble necesități: aceea a sintetizării numeroaselor experiențe poetice moderne în vederea elaborării modelelor necesare în descrierea textului literar, dar și aceea, nu mai puțin imperioasă, a "traducerii" rezultatelor diferitelor cercetări formulate pe baza terminologiilor specializate și condamnate astfel la o minimă accesibilitate.

Este vorba de o lucrare colectivă care nu reprezintă un tratat sistematic de teorie literară, ci o sinteză a celor mai reprezentative teorii actuale de poetică-

Numele semnatarilor capitolelor, cât și acelea menționate în listele bibliografice, impun cititorului o remarcă pe care o confirmă și lectura integrală a lucrării: centrul de greutate al cercetărilor teoretice actuale de poetică s-a deplasat, în mod evident, înspre țările germanice, activitatea francezilor rămânând în urmă, în ciuda remarcabilelor contribuții anterioare, mai ales în domeniul structuralismului.

Cele 13 capitole ale lucrării sînt grupate pe trei secțiuni care circumscriu coordonatele majore ale teoriei literare actuale: probleme generale de ordin metodologic, istoric și interdisciplinar, teorii privind descrierea textului și teze referitoare la mecanismul de funcționare a textului literar.

La sfîrșitul fiecărui capitol, o impresionantă bibliografie vădește densitatea informației teoretice, permițînd cititorului o bogată informare bibliografică repartizată tematic. De o mare utilitate se dovedesc a fi indexul de nume și cel de concepte de la sfîrșitul cărții.

Capitolele lucrării se caracterizează printr-o înaltă ținută științifică, indiferent de proporțiile sau de destinația lor particulară. Altfel spus, constatăm aceeași rigoare științifică, fie că este vorba de un capitol ce reprezintă sinteza emblematică a unei cărți de prestigiu, cum ne apare capitolul *Retorică și stilistică* semnat de H. Plett, autorul cunoscutei lucrări *Știința textului și analiza de text*, fie că este vorba de un studiu introductiv elementar, cu destinație didactică, așa cum este capitolul *Textul; structuri și funcții*.

De altfel, ultimul capitol menționat nu este singurul exemplu care ilustrează preocuparea autorilor cărții pentru corelarea domeniului teoretic cu cel didactic. Rețin atenția, în acest sens, analize teoretice reprezentînd adevărate punți între știința teoretică și practică, cum ar fi: explicația de text și interpretarea immanentă (cap. 2), descrierea principiilor analizei textuale (cap. 4), analiza istoriei literare din perspectiva raportului receptare-învățămînt (cap. 10).

Se știe că printre dificultățile generale cu care se confruntă teoria literară figurează și aceea a delimitărilor diverse-



lor domenii, discipline și metode. Eforturile autorilor *Teoria literaturii* de a depăși aceste dificultăți sînt cu totul remarcabile. Amintim, în acest sens, capitolul semnat de K. Varga, *Metode și discipline*, în care autorul realizează exemplar dezideratul delimitărilor reciproce a celor mai importante discipline care își dispută domeniul literaturii. Un alt exemplu concludent pentru rigoarea delimitărilor ni-l oferă tratarea teoriei straturilor. Dacă la Welles și Warren se pot constata evidente ezitări în stabilirea configurației straturilor, delimitările operate în descrierea acestei teze poartă, în cartea analizată, semnul unei rigori deosebite. Mai mult, modelul teoretic structural este substanțial îmbogățit (cap. 3) prin suprapunerea unei viziuni funcționale și interdisciplinare, devenită indispensabilă în cercetarea literară actuală. În schimb, delimitarea și clasificarea genurilor și a speciilor rămîne, în continuare, problematică, nepropunîndu-se soluții definitive (cap. 9).

Aceleași eforturi pentru precizie și claritate le întîlnim și în prezentarea conceptelor fundamentale cu care operează teoriile analizate. Autorii sînt constant preocupați de descrierea și analiza critică a conceptelor, de semnalarea acelor mai puțin elaborate (semnalîndu-se implicit și sarcina de primă urgență a definirii lor cît mai exacte - cap. 7), de "traducerea" diferitelor concepte dintr-un sistem în altul. Atenția deosebită acordată analizei conceptelor se explică prin convingerea autorilor conform căreia limitele diverselor orientări țin, în primul rînd, de ambiguitatea definirii conceptelor fundamentale, de formularea simultană, pe mai multe nivele, a definițiilor. În ciuda exigențelor formulate, unele concepte discutate rămîn încă problematice. Este cazul conceptului de literalitate.

Există o constantă demnă de semnalat a modalității de abordare a fiecărei teorii sau metode. Perspectiva istorică a prezentării problematicei teoretice nu caracterizează decît prima etapă a demersului analizei, aceasta fiind constant dublată de o analiză întreprinsă de pe pozițiile celor mai noi orientări de cercetare. De exemplu, problematica teoriei genurilor literare este prezentată în diacronie, dar și din perspectiva actuală a intertextualității; sinteza teoriilor stilului este urmată de analiza din perspectivă pragmatică a sistemului stilistic. Astfel, fiecare capitol reprezintă nu numai o sinteză, ci relevăază, prin analiza critică a limitelor fiecărei teorii, și poziția autorilor față de tezele discutate. Interferarea viziunii sincrone cu cea diacronică este necesară și pentru surprinderea particularităților aceluiași sistem poetic în diferite țări la un moment dat. Excepție face doar capitolul de prozodie (cap. 5), analizînd numai aspecte legate de versificația franceză.

Fundamentarea semiotică a lucrării analizate îi conferă acesteia un profund caracter interdisciplinar, asigurîndu-i statutul științific de teorie modernă, descriptivă, integratoare. Exemplificăm această din urmă trăsătură prin soluția teoriilor stilistice integratoare, înglobînd mai mulți factori de comunicare, preconizată în capitolul *Retorică și stilistică*, soluție ce se opune cunoscutelor criterii de analiză unilaterală a stilului. Mai mult, în capitolul *Analiza povestirii* se subliniază că aplicarea orientărilor teoretice divergente din domeniul naratologiei în analizele textuale nu duce întotdeauna la incompatibilități.

Viziunea integratoare ce caracterizează analiza teoriilor și a metodelor de cercetare pune în lumină efortul autorilor de a



raporta și unifica perspectivele în vederea realizării unei componente teoretice a unei teorii integratoare a literaturii, cu un pronunțat caracter științific.

AURELIA TURCU

*Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen*, von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Zoe Dumitrescu-Buşulenga und Marin Bucur, Redaktion Eva Behring und Hannelore Prosche, Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin, 1983, 575 p.

Aparița, în Republica Democrată Germană, a volumului *Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen*, întreprindere coordonată de Zoe Dumitrescu-Buşulenga și Marin Bucur, realizată în colaborare cu un grup de traducători și editori din țara prietenă, înseamnă nu numai o reafirmare teoretică a valorilor literare românești în lume, ci și un binevenit act de îndreptare și îmbogățire a viziunii unui public foarte larg de limbă germană cu privire la ipostazele reprezentative ale literaturii noastre de la 23 August 1944 încoace.

Constituit dintr-un amplu și foarte necesar studiu introductiv (*Einleitung*), elaborat de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, acesta, la rândul său, urmat de 38 de prezentări cu caracter monografic, însoțite de un aparat critic adecvat unei ediții științifice, întregul volum este, în esență, rezultatul muncii unui grup de colaboratori interni și externi ai Institutului de istorie și teorie literară "G. Călinescu", cunoscuți specialiști în domeniul teoriei și criticii literare (Mioara Apolzan, Nicolae Balotă, Marin Bucur, Barbu Cioculescu, Marcel Duță, Rodica Florea, Dorina Grăsoiu, Emil Manu, Viorica Nișcov, Eugen Simion și Roxana Sorescu). Cartea, scrisă pentru străinătate, poartă astfel girul unei activități colective de înaltă profesionalitate.

Intregul material stă sub semnul sintezei monografice și al considerațiilor de natură comparatistă, pentru a reliefa cât mai convingător specificul unei etape importante în afirmarea europeană a literaturii române contemporane. Tonul unificator îl dă studiul introductiv, semnatarul lui realizând o excelentă *introducere* în istoria literaturii române tocmai prin sublinierea *o r i g i n a l i t ă ții* acestei literaturi, pentru care relația intimă cu folclorul, cu istoria patriei, cu marile mișcări naționale și sociale, cu tot ceea ce înseamnă patriotism și încredere în virtuțile creatoare ale poporului, a marcat, în ultimele veacuri, formarea unui *spirit selectiv* extrem de exigent față de tot ce era influență din afară. Pornind de la asemenea considerații, argumentate cu fapte și nume din întreaga literatură română, cititorul străin are posibilitatea de a înțelege clar dimensiunile esențiale ale literaturii române în general, dar mai ales ale celei din deceniile noastre.

Astfel, de pildă, identificarea permanentă a conștiinței scriitoricești cu cea de cetățean și patriot - trăsătură care s-a cristalizat la noi la sfârșitul veacului al XVIII-lea și în prima jumătate a celui următor (cf. *Einleitung*, p. 12) - se transformă treptat într-una din caracteristicile fundamentale ce-i leagă pe scriitorii momentului de la 23 August de toți înaintașii lor, dar și pe creatorii din generația lui Ioan Alexandru și Adrian Păunescu de generația lui Blaga și Arghezi, iar prin aceștia de întreaga tradiție *a n g a j a t ă* a poeziei românești, dimensiune accentuată și în cele 38 de "portrete" monografice din volumul ce ne stă în atenție.



Autoarea studiului introductiv menționează totodată d i a - l o g u l purtat mereu de literatura noastră cu orientări și curente ce s-au afirmat și succedat pe țărim european, precizînd că scriitorii noștri au asimilat tot ceea ce se poate numi "influență externă" apelînd la un "filtru" propriu, bazat pe un "arsenal de experiență artistică națională" (p. 21), ceea ce explică evitarea extremelor de natură formală și a imitațiilor servile, clarificînd implicit pozițiile particulare ale unor Blaga și Arghezi față de curente literare europene sincrone cu creația lor poetică (cf. eseul lui Emil Manu despre Tudor Arghezi, p. 56-73, precum și eseul lui Marin Bucur despre Lucian Blaga, p. 116-129). Cele mai multe dintre eseurile cuprinse în volum scot în relief tocmai acest caracter d i a l o g a l al literaturii române contemporane, argumentînd una dintre marile ei dimensiuni europene: deschiderea permanentă spre lume.

Fenomenele menționate sînt identificate, în conformitate cu spiritul și limbajul artistic proprii fiecărui creator în parte, la toți cei 38 de scriitori care constituie subiect de analiză și sinteză în volumul *Literatur Rumăniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen*. Fără îndoială, numărul lor nu este mare, dacă ne referim la bogăția de nume și de formule artistice prezente în literatura română actuală. Cartea de față nu este însă o istorie literară cu pretenții exhaustive, nici un dicționar de literatură contemporană, ci doar un cumul de imagini monografice succesive, o "panorama" în accepțiunea veacului nostru, în constituirea căreia nu numărul contează, ci criteriul de selecție. În cazul de față, s e l e c ț i a celor mai r e p r e z e n t a t i v i scriitori (38!) funcționează ținîndu-se seama atît de valoarea lor în sine, cît și de poziția pe care o ocupă în cadrul unei generații și în cadrul formulei artistice adoptate. Sînt prezente astfel, în paginile cărții, toate generațiile care se succed de la 1944 încoace (generația lui Arghezi, Sadoveanu și Blaga, cea a lui Mihai Beniuc și Eugen Jebeleanu, urmată și dublată de cea a lui Marin Preda și Titus Popovici, fiind consemnate apoi generația lui Nichita Stănescu și Alexandru Ivasiuc, ca și cea a lui Ioan Alexandru, Ana Blandiana și Adrian Păunescu), fiecare fiind reprezentată prin cîțiva creatori de certă valoare și împlinire, argumente, pentru un străin, în favoarea complexității și bogăției literaturii române contemporane.

*Literatur Rumăniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen* este astfel o remarcabilă realizare editorială româno-germană, implicînd un binevenit act de răspîndire în lume a valorilor contemporane create în literatura română.

CORNELIU NISTOR

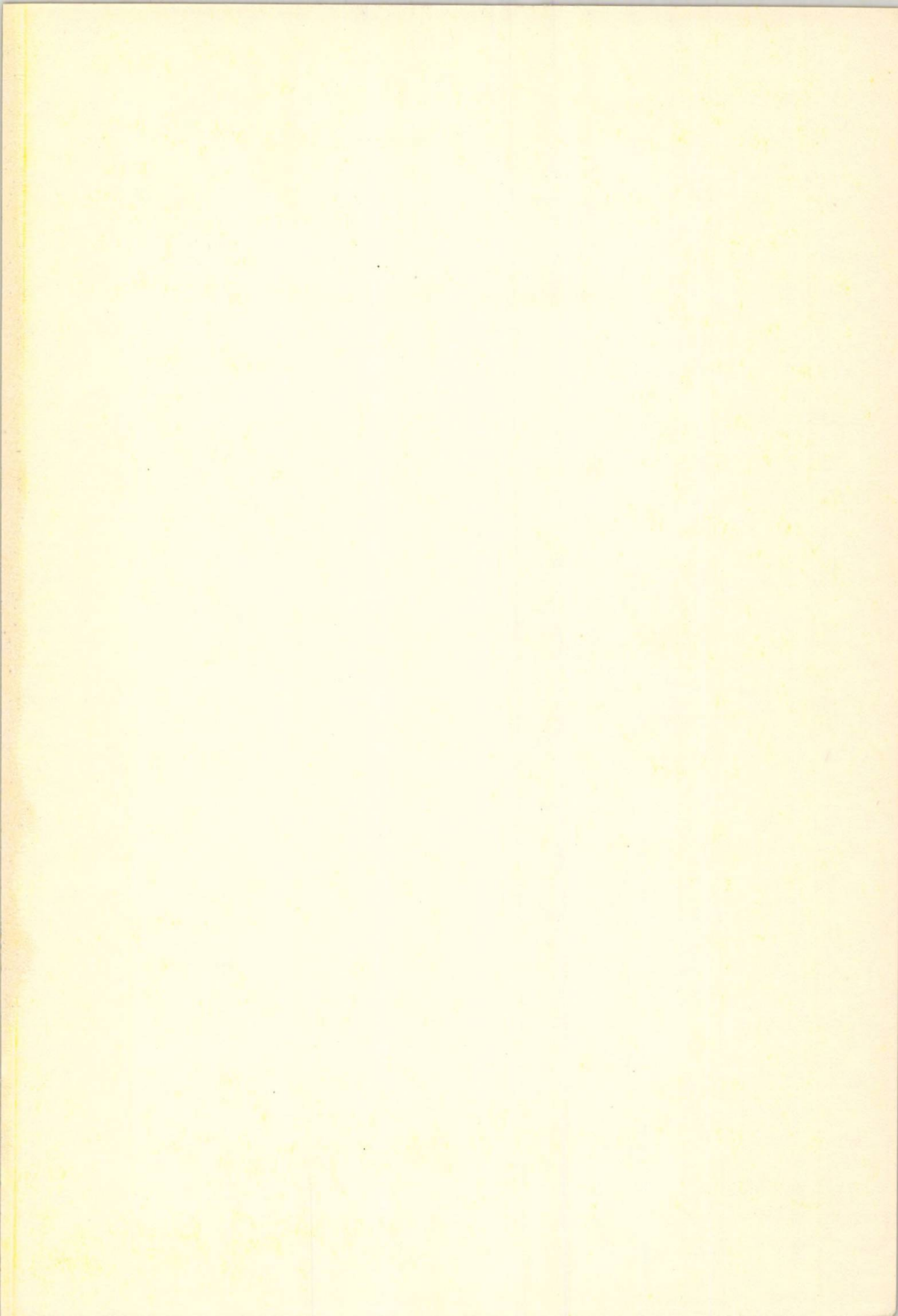














50r